DIE GRAPHISCHEN KÜNSTE

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST

XXIX. JAHRGANG

WIEN 1906
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST

AUS DER KAISERL. KÖNIGL. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

INHALT DES NEUNUNDZWANZIGSTEN BANDES.

TEXT:

KUNSTBEILAGEN AUSZER TEXT:

ABBILDUNGEN IM TEXTE:





Nach einer Zeichnung von G. Jeanniot.

GEORGES JEANNIOT.

Jeanniot ist keines Meisters Schüler. Niemand hat ihn gelehrt, wie man zeichnet oder wie man malt; denn die elementaren Fingerzeige, die auf unseren Mittelschulen erteilt werden, zählen nicht. Sohn eines Künstlers, des Direktors der Kunstschule von Dijon, war er doch für die militärische Laufbahn bestimmt. Wenn er zeichnete — und er zeichnete von frühester Jugend an — so geschah es rein zum Vergnügen, nicht mit der bestimmten Absicht, Künstler zu werden. Er wollte Soldat werden und er wurde Soldat. Er trat in die Militärschule von Saint-Cyr ein, verließ sie als Unterleutnant, machte den Feldzug der Jahre 1870 und 1871 mit, wurde verwundet und dekoriert, rückte zum Hauptmanne vor, verheiratete sich und nahm, um 1881, den Abschied. Ein Wagenunfall hatte ihn gezwungen, sich auf längere Zeit zur Disposition stellen zu lassen und während dieser unfreiwilligen Muße war er dem Dämon der Malerei verfallen. Da sein Dienst als Adjutant zuletzt ebenso anstrengend als langweilig gewesen war, so hatte er nicht lange geschwankt.

Noch als Offizier hatte er viel gezeichnet. Zur Zeit des großen Krieges marschierte seine Kompagnie eines Tages auf der Straße und machte gerade gegenüber einer Böschung Halt, auf



G. Jeanniot, »Nach der Schlacht«. Nach der Originalradierung.

der ein Mann in Generalsuniform saß, müd und niedergeschlagen: der Kaiser. Es war zu Anfang des Feldzuges, aber der Schatten des kommenden Unterganges lagerte schon über dem bleichen Antlitz. Auch der junge Offizier ward sich da des unvermeidlichen Zusammenbruches bewußt. Er prägte seinem Gedächtnis die Züge des unglücklichen Herrschers ein, den die körperlichen Schmerzen zwangen, sich am Rande des Grabens niederzusetzen, und noch an demselben Abend entwarf er danach eine Skizze. Viele Jahre später konnte er sich bei der Illustrierung von Zolas bekanntem Roman dieser Skizze bedienen, um den Napoleon von Sedan darzustellen.

Einmal ins bürgerliche Leben zurückgetreten, widmete sich Jeanniot ganz der Kunst. Er beschränkte sich nicht auf eine einzige Technik, sondern pflegte nach und neben einander die Zeichnung, die Malerei, das Pastell, die Radierung, den Holzschnitt und die Lithographie, alles mit der gleichen Meisterschaft.

Vor allem kann Jeanniot zeichnen. Als echter Künstler gibt er nicht alles wieder, was er sieht, sondern da die Kunst nach A. de Vignys Ausspruch eine Auswahl aus der Wahrheit ist, so trifft er eine Auswahl, gibt nur das Wesentliche des Modells, das er vor Augen hat, wieder, betont dies Wesentliche mit einer hinreißenden Überzeugung und gelangt so zum künstlerischen Charakter und Stil. Charakter haben die flüchtigsten seiner Skizzen. Aber Jeanniot ist nicht der Mann, sich so leicht zufrieden zu geben. Es genügt ihm nicht, sich verständlich zu machen, er will, was er zu sagen hat, mit gewählten Worten sagen und mit solcher Klarheit und Sauberkeit, daß es nicht anders und nicht besser gesagt werden könnte. Zwischen der ersten Skizze und der vollendeten Zeichnung gibt es bei Jeanniot oft nur sehr schwache Unterschiede, aber diese Unterschiede sind alle eine immer stärkere Betonung des Charakteristischen. So gelangt er auch zu einer Deutlichkeit und Bündigkeit des künstlerischen Ausdrucks, deren sehr wenige seiner franzö-



G. Jeanniot, »Soldaten auf dem Marsche«. Nach der Originalradierung.

sischen Zeitgenossen fähig sind. Die von ihm in zahlreichen Illustrationen geschaffenen Typen können nicht mehr anders aufgefaßt und dargestellt werden. Sie haben die Wahrheit der Kleidung, der Haltung, des Gesichtes. Alle Teile ihres Körpers haben eine ausdrucksvolle Sprache, so wie im Leben. Kunst und Wirklichkeit sind aufs engste verbunden. Wenn Jeanniot ein Werk vor hat, so nimmt er keineswegs zuerst den Stift zur Hand, sondern er sucht vor allem nach einem geistigen Bild, dann erst macht er eine erste, flüchtige Skizze. Hierauf folgt wieder angestrengte Denkarbeit und so wird allmählich das Werk immer mehr und mehr ausgeführt. Spät erst nimmt er ein Modell und das nur zur Kontrolle. Für die Hauptsache, den eigentlichen Charakter seiner Zeichnung, bietet ihm das Modell nichts oder sehr wenig. Jeanniot gesteht es selbst ein, daß, wenn er einmal den umgekehrten Weg einschlägt und mit dem Modell seine Idee suchen will, er nichts findet. Er weiß dann nicht, was er aus der verwirrenden Vielheit, wie sie die Natur bietet, weglassen oder festhalten soll.

Auf den ersten Blick scheinen Jeanniots Arbeiten manchmal denen anderer Künstler zu gleichen. Forain, Willette, Steinlen, Toulouse-Lautrec kommen einem in Erinnerung. Man ist versucht zu glauben, er habe den einen oder anderen der Genannten nachahmen wollen. Sieht man aber näher zu, so findet man unter der oberflächlichen Ähnlichkeit immer seine ganz ursprüngliche Eigenart, strenge, kräftige Zeichnung, Vornehmheit, kühlen Verstand und eine Verfeinerung, die hie und da fast zur Trockenheit wird.

Dieser Künstler liebt vor allem die Klarheit. Er duldet in seiner Zeichnung keine Zweideutigkeit, der Beschauer darf nicht zu wählen haben zwischen mehreren Linien, von denen die eine die richtige ist, was bei so vielen und nicht unbekannten Künstlern der Fall ist. Jede falsche Linie wird ausgemerzt, kein Pentimento geduldet, bis das Bild, das seinem Geiste vorgeschwebt hat, genau in der gewünschten Form auf dem Papier steht. Verliert die Zeichnung dabei vielleicht manchmal an Unmittelbarkeit, so gewinnt sie mindestens ebensoviel an Sicherheit. Was seiner Hand etwa im Fieber der Arbeit entschlüpft ist, das hat für ihn kein Bürgerrecht. Der Zufall darf nicht sein Diener sein, geschweige denn sein Herr.

Der technischen Vielseitigkeit Jeanniots, die schon oben gestreift worden ist, entspricht auch ein außerordentlicher Reichtum der Darstellungen. Nichts von dem, was ist, bleibt ihm gleichgültig. Als Landschafter malt er mit derselben Eindringlichkeit und Ehrlichkeit die Felder und das Meer, den kleinen Marktflecken und die Großstadt. Mit Landschaften hat er seine künstlerische Laufbahn begonnen, auf den Salons der Jahre 1872, 1873, 1875 und 1876 finden wir die Bilder »Waldinneres«, »Straße zu Dijon«, »Am Ufer der Seine zu Troyes« und zwei Motive aus dem Parke von Dijon. Viele seiner Gemälde und Radierungen haben Diénay in der Côte d'or (1893 und 1894) zum Vorwurf, einige neue Blätter den Strand, besonders von Lyon-sur-Mer und Villerville. Als Bauernmaler zeigt ihn das Bild im Luxembourg, »Die Weiber«, das er auch selbst radiert hat (1896), ein Werk so schön wie ein Legros, nur moderner, desgleichen die geistreiche »Heimkehr vom Markte« (1897) und die hochkomischen »Billardspieler« (1893). Auf anderen Bildern hat er Leute aus dem Volk dargestellt (»Wahrsagerinnen«, »Auf dem Omnibus«), dann wieder, besonders in den letzten Jahren, die eleganten Gesellschaftsmenschen, so im »Fünf-Uhr-Tee«. Hieher gehören auch seine zahlreichen Damenporträte, Pastellbilder von größtem Reiz und feinstem Geschmack.



G. Jeanniot, Porträt.
Nach dem Originalholzschnitt.

Am liebsten aber ist ihm der Soldat. Jeanniot ist Soldatenmaler wie Charlet oder Neuville. Er bleibt nicht am Äußern, der Uniform haften, um ihr alles zu opfern, für ihn ist der Soldat nicht etwa bloß eine bunt bekleidete Gliederpuppe, sondern er dringt tief ein in seine einfältige und doch wieder so vielfältige Seele. Jeanniots Soldat bleibt immer ein Mensch, ein Mensch, der die Blutsteuer zahlt, ohne Begeisterung, aber auch ohne Feigheit, und in dessen Herzen das Heimweh und der Stolz auf die Uniform, die Qual des Dienstes und die Freude an saftigen Liedern wunderlich sich mischen. Als Soldatendarsteller ist Jeanniot heute unübertroffen, ja unerreicht.[1]

Endlich hat Jeanniot auch Pferde und andere Haustiere, Fische und Blumen gemalt, er hat satirische Zeichnungen für Witzblätter geliefert, und nicht vergessen sei die Reihe prachtvoller Zeichnungen nach der japanischen Schauspielerin Sada Yacco und ihrer Truppe, in denen der

[1] Von den zahlreichen Soldatenbildern Jeanniots sei nur eines hervorgehoben, »Les Conscrits au Conseil de Révision« (1874). Der Künstler hat danach auch eine prächtige Lithographie gezeichnet. Es gibt von dieser Lithographie Drucke in Farben und eine ganz geringe Anzahl von schwarzen Drucken. Auch radiert hat Jeanniot dasselbe Sujet, aber mit Änderungen in den Figuren.

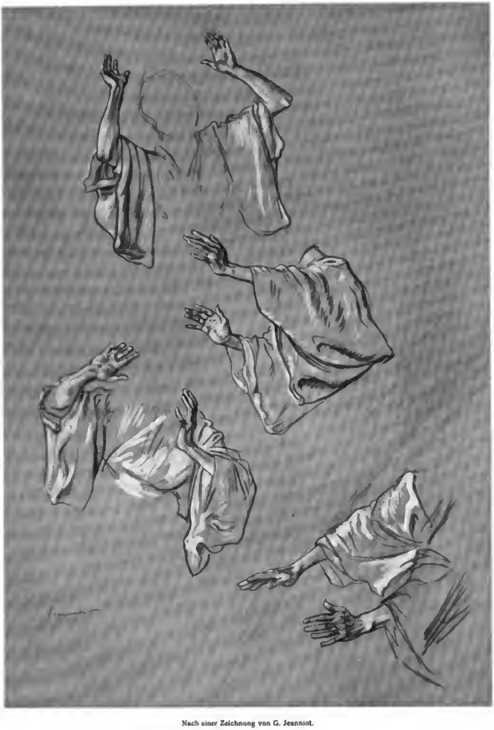






GEORGES JEANNIOT, JAPANISCHER SCHAUSPIELER. ORIGINALZEICHNUNG

FARBIGER LICHTDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI, WIEN.



Nach einer Zeichnung von G. Jeanniot.



Ch. Holroyd, »Der verlorene Sohn«. Nach der Originalradierung.

SIR CHARLES HOLROYDS RADIERUNGEN.

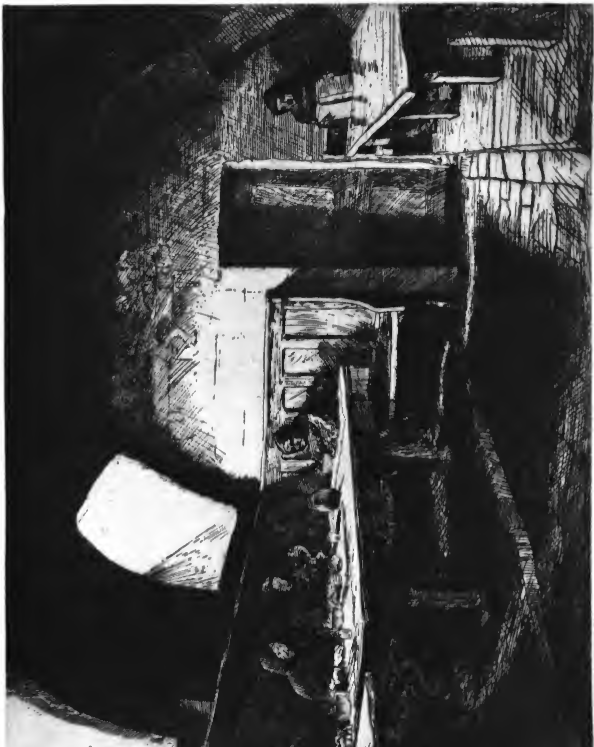
Nicht wenige der bedeutendsten jüngeren englischen Künstler der Gegenwart verdanken ihre früheste Anregung Alphonse Legros, und Sir Charles Holroyd ist nicht der geringste unter ihnen. Der greise Lehrer an der Slade School kann im vollsten Sinne des Wortes der Magnet von Holroyds Künstlerfahrt genannt werden, denn es war die Bewunderung für die Werke dieses Meisters, die den jungen Studenten der Bergbauwissenschaften in Leeds veranlaßte, die Slade School zu besuchen und sich selbst völlig der Kunst zu widmen. Der wohlverdiente Erfolg, der dieses Wagnis krönte, hat die greifbarste Gestalt in Holroyds gegenwärtiger hervorragender Stellung als Vorstand der National Gallery of British Art angenommen, einer Stellung, die er allerdings auch gewiß seiner unbestreitbaren Tatkraft, seinem Organisationstalent, sowie seiner geschulten kritischen Begabung verdankt, von der sein neues Buch über Michelangelo würdiges Zeugnis ablegt. Aber für uns und für die Nachwelt wird sein wahres Werk in seinem schöpferischen

Tun zu suchen sein, und dieses hat sich bisher besser verwirklicht oder ist zum mindesten weiter bekannt geworden in seinen Radierungen als in seinen Gemälden.

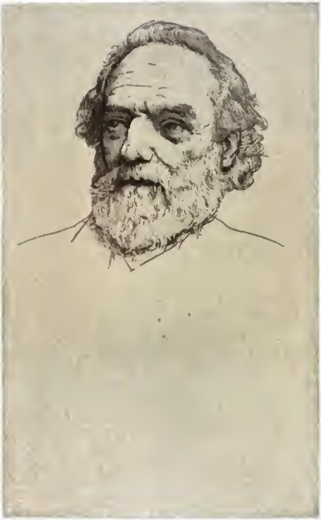
Obwohl ich geneigt bin, die abseits liegenden Arbeiten gewidmete Zeit und Kraft zu beklagen, so fühle ich doch, daß etwas von der Gesundheit und Stärke von Holroyds künstlerischen Instinkten auf ein engeres Verhältnis mit der tätigen Welt zurückgeht, als das ist, in dem die Künstler zu stehen pflegen. Unter der Menge moderner Künstler, die nur allzusehr zu einer mehr weiblichen Empfindsamkeit neigen, die das Beste an Trivialitäten zu vergeuden strebt, ist es nichts Geringes, einen zu treffen, dessen Leben und Neigungen ihn in Berührung mit den edleren und tieferen Seiten der Menschheit halten. Und so ist es Holroyd, der ganze Mann, nicht der ausgezeichnete Künstler, der uns das Größte gegeben hat.

Nach einem vierjährigen Kursus an der Slade School wurden Holroyds Beziehungen zu Legros bald wieder erneuert, und zwar enger als zuvor. Nach der kurzen Zwischenzeit von ungefähr sechs Monaten, die er malend zu Newlyn, das damals gerade ein Sammelpunkt für Künstler zu werden begann, und in Scarborough zugebracht hatte, kehrte er wieder in seine alte Schule zurück, und zwar als Assistent seines alten Lehrers. Indem er durch ungefähr vier Jahre die Prinzipien des Slade Professors lehrte, bestand seine eigene Begabung die Probe, und die erzwungene Selbstzucht hat wahrscheinlich gerade zur natürlichen Entschiedenheit und Kraft seines Stiles beigetragen. Am Ende dieser Periode begab er sich mit Hilfe eines Stipendiums auf Reisen, und die so in Italien verbrachten zwei Jahre hätten, wie der Erfolg lehrt, kaum zu einer günstigeren Gelegenheit kommen können. Sein künstlerisches Gewissen war schon hinlänglich entwickelt, um der Meisterung eines Einflusses zu widerstehen, der für viele Nordländer eine Schwächung ihrer Eigenart bedeutet hat, und wie ihn sein eigener Stil naturgemäß in die Richtung der klassischen Form gewiesen hatte, so hatte die verlockende Gelegenheit weniger ein Aufgehen in einem neuen Geiste als eine Erweiterung seines individuellen Blickes zur Folge. Möglicherweise riefen die äußeren Umstände seines früheren Lebens in ihm jenes Gefühl für die sich plagende Menschheit hervor, das bei Legros und den französischen Romantikern eine so große Rolle spielte. Unter den frühesten Platten verrät eine Studie aus Leeds »At the Cloth Finishers« (1886) seine Sympathie, und die durch solche Betrachtungsweise angeregten Ideen wurden in einer seiner kraftvollsten Leistungen zu noch stärkerem Ausdruck gebracht, in einer Allegorie in zwei Szenen, die den ewigen Kampf zwischen »Capital« und »Labour« veranschaulicht. Auf dem ersten Blatte, »Capital«, bemüht sich der arbeitende Holzhacker, den Baum um des geheimnisvollen Schatzes willen zu fällen, der in der zweiten Szene gefunden ist, aber nur, um dem Holzhacker, der zerschmettert unter dem gefällten Baume liegt, das Leben zu kosten und dem Besitzenden Kummer und Reue zu bereiten. Seinem Mitgefühl für die Mühseligen und Beladenen gesellt sich eine Ader von Humor auf einer vorzüglichen, »The Secret Society« betitelten Platte aus der Slade School-Zeit zu, wo das kühne Antlitz William Strangs unter dem revolutionären Trio hervorsticht, dessen Zahl durch J. B. Clark und Frank Slinger, beide seinerzeit Assistenten von Legros an der Slade School, vervollständigt wird. Vielleicht die schönste unter seinen frühen figuralen Platten ist »The Prodigal Son« (1887). Legros' Einfluß ist nicht zu verkennen, aber Sinn für die Schönheit der Form ist hinzugekommen, und zwar durchaus nicht auf Kosten des Ausdrucks, dessen die harmonische Komposition voll ist. In einem Stile nicht ohne Erinnerungen an Jacques beste Arbeiten folgte 1889 des Künstlers größte und nicht am wenigsten erfolgreiche Platte, »The Storm«. Der Schäfer im Vordergrund, überfallen und niedergebogen von einem heftigen Windstoß, drängt sich an seine Heerde, die sich unter den sich





krümmenden Bäumen zusammenkauert. Die Linie ist auffallend streng, obgleich ihre Deutlichkeit in dem späteren Zustand durch einen mittels Sandgrundes erzielten Ton etwas verloren hat. Unter den wenigen biblischen Sujets, die Holroyd radiert hat, ist »The Adoration of the Shepherds« das vorzüglichste. Ohne an Originalität einzubüßen, zeigt es den Künstler, der den wahren Geist der italienischen Kunst in sich aufgenommen hat, in seinem vollen Wachstum. Es offenbart sich hier ein venezianisches Gefühl für schwellende Kurven und Rundheit der Form, das aber keineswegs Holroyds Wertschätzung des religiösen Momentes in den Hintergrund drängt. Die Komposition wurde von dem Künstler auf einem Altargemälde für die Aveley Church in Essex weiter entwickelt. Holroyd begnügt sich mit einer Sparsamkeit, welche die meisten Radierer in ihrem Bestreben, die Schwesterkünste auseinander zu halten, geflissentlich vermieden haben. Er benützt häufig die Radierung als einen Entwurf oder eine Vorstufe zu einem Bilde. Hiefür ist »The Death of Torrigiano« ein frühes Beispiel, während ganz kürzlich die Kompositionen vom »Concert champêtre« und von »Nymphs by the Sea« (1905) auf Gemälden, die in der Tempera-Ausstellung der Carfax Gallery zu sehen waren, benützt wurden.



Ch. Holroyd, »Bildnis A. Legros'«. Nach der Originalradierung.

Von der ganz frühen Studie »Women in Church« angefangen hat Holroyd immer eine starke Vorliebe für das religiöse Moment im menschlichen Leben gezeigt. In Italien fand diese Vorliebe reichliche Nahrung in den Klöstern von Monte Oliveto bei Siena und Monte Subasio über Assisi, wo der Künstler zahlreiche Skizzen machte, nach denen er dann zu verschiedenen Zeiten radiert hat. Die frühere Serie, die »Monte Oliveto« illustriert und 1892 begonnen ist, ward 1895 vollendet

und mit einem Titelblatt ausgestattet, während von der Folge: »Monte Subasio«, deren erste Platte 1898 erschien, bis jetzt erst sieben Platten veröffentlicht sind, und der Künstler teilt mir mit, daß er noch viele Skizzen besitzt, die er auszuführen beabsichtigt. »At the Shrine of the Founder« und »Monk and Pilgrim« sind köstliche Blätter und zeigen die feine Ausführung und die Liebe des Künstlers für das Spiel zerstreuten Lichtes, das die ältere Serie charakterisiert. In ihrer romantischen Anlage sind sie nicht ohne einige Verwandtschaft mit Böcklin. In etwas derberem Stil als die übrigen ist »The Coro, Monte Oliveto« eine glänzende Leistung, in der Würde ihres Stiles dem späteren Blatte »Midnight Mass in Venice« (1898)[1] vergleichbar.

Im ganzen genommen zeigt die Subasio-Serie eine bemerkenswerte Entwicklung der Kraft des Stiles. Gewöhnlich wird eine stärkere Linientechnik verwendet, und die Empfindung ist durchaus männlicher geworden. Die einführende Platte »St. Francis and three Monks« ist außerordentlich wirksam und ausdrucksvoll, und als Kompositionen sind »The Coro« (naturalistischer als das entsprechende Blatt der früheren Folge) und »The Refectory« bewunderungswürdig und offenbaren Holroyds Beherrschung des Helldunkels. Man sieht mit großer Erwartung der Entwicklung des Künstlers auf einem Gebiete entgegen, das seinem Temperament so vollkommen entspricht.

Aber der wirkliche Einfluß der italienischen Kunst auf Holroyds Stil kommt auf anderen Blättern als jenen zur Geltung, die nur dem Thema nach auf Italien zurückgehen. Dieser Einfluß ermöglichte Holroyd die Schöpfung des zarten Giorgionesken »Concert champêtre«, der ausgezeichneten Kaltnadelarbeit »The Garland« (1893) und einer der harmonischesten von all seinen Kompositionen: »The Young Triton«. Während gerade in der letzten Zeit Strang bei all seiner Kraft dazu neigt, in seiner Vorliebe für das Groteske zu weit zu gehen, ist es ein Genuß, bei so vornehm erdachten Formen zu verweilen, wie sie die Gestalten der Icarus-Serie (1891 — 1895) zeigen. Das klassisch komponierte Titelblatt »Daedalus and the Labyrinth« verrät unfehlbaren künstlerischen Instinkt und weise gebändigte Kraft sowie Sinn für Stil, während Liebe zu sorgfältiger Ausführung und meisterhafter Behandlung der Linie aus dem ganzen sprechen. »The Death of Icarus«, wozu eine tote, auf den Wassern des Lido treibende Möve die Idee gab, ist eine höchst überzeugende Wiedergabe schaukelnder und anschwellender Wogen, und dieselbe Kraft ist nirgends besser zum Ausdruck gebracht als in dem früheren Zustande (vor der Verkleinerung der Platte) von »A Nymph seated on a rock by the Sea«, einer der am meisten Michelangelesken Arbeiten Holroyds.

Es ist überraschend, wie früh in seiner Entwicklung, und zwar — ich habe dies aus des Künstlers eigenem Munde — noch bevor er Whistlers Arbeiten kennen lernte, er zwei Radierungen »Fishing Boats off Scarborough« schuf, auf denen das Wasser und alles übrige mit Whistlerischer Knappheit behandelt ist. Ein späteres ähnliches Blatt »Fisherman of the Lagoons« (1903) ist nicht weniger wirksam in der friedlichen Wiedergabe einer schwach wogenden Wasserfläche.

In der Landschaft, die gleich dem Genre das dem Genius Holroyds am meisten zusagende Feld liefert, wurden einige der besten Arbeiten in der nämlichen sparsamen Linientechnik ausgeführt, die nur ein Meister von erprobtem Können mit wirklichem Erfolg anwenden kann. »A Wood near Scarborough« ist ein gutes, frühes Beispiel, während ich in seiner würdevollen Einfachheit nichts Vollkommeneres kenne als die kleine Baumstudie aus der Villa Borghese, deren Platte der Kritiker Frederick Wedmore besitzt.

Holroyd radiert häufig direkt nach der Natur, und die Raschheit seiner Arbeit wird durch sechs Platten bezeugt, die er unlängst in ungefähr einer Woche an den Westmorelandseen schuf. In der

[1] Diese schöne Radierung gereichte unserer vorjährigen Jahresmappe zur Zierde.

Wiedergabe der Struktur von Bergen und Felsen hat er eine besondere Kraft und erzielt da oft mit den einfachsten Mitteln die größten Wirkungen. »Watendlath«, ein ausgezeichnetes Blatt, und »Wythburn« sind, obwohl auf diesem die Zaun und Feld scheidenden Linien ein bißchen schwer ausgefallen sind (beide Radierungen waren dieses Jahr bei den Painter-Etchers ausgestellt), ungemein klar und deutlich in der Wiedergabe der Struktur, während eine andere Studie von den Seen, »Great End, Seawfell«, eine prachtvolle Wiedergabe der Felsformation ist: die knapp gehaltenen Linien, welche die niedrigeren Böschungen angeben, rufen auf vollkommene Weise den Eindruck von Masse und Bau des Gebirges hervor und dienen mitsamt dem ruhigen Pfuhle am Fuße dazu, die Macht der ungeheuren schwarzen Gestalt des Berges zu steigern.



Ch. Holroyd, »Dädalus und das Labyrinth«. Nach der Originalradierung.

In seinen Baum- und Landschaftsstudien ist Holroyd weit entfernt von der verallgemeinernden Behandlungsweise Legros'. Er gibt die ganze Skala des Baumschlages mit einer charakteristischen Unterschiedlichkeit wieder, die jeder Platte neue Frische verleiht. Unschlüssige Unbestimmtheit der Form ist geflissentlich vermieden. Die Radierungen, »Yew Tree on Glaramara« (1903), »Pines on Lord Tennyson's estate, Freshwater« (zwei Platten), »Borghese Trees« (größere Platte) und »Trees, Medway River« (1905), sind beinahe alle von gleicher Wirksamkeit und Deutlichkeit in der Behandlung. Niemals, auch nicht bei großen Laubmassen, die er so geschickt bewältigt, geht die individuelle Charakteristik verloren. Höchstens bei den glänzenden Studien von Buchenbäumen auf den zwei New Forest-Platten, »Alum Green« und »Gritnam« (1904), wo das Verhältnis zwischen Licht und Schattenmassen so überzeugend wiedergegeben ist, könnte die Charakteristik als etwas zu kurz gekommen bezeichnet werden.

Bei der Wiedergabe atmosphärischer Effekte ist Holroyd im Negativen erfolgreicher als im Positiven. Seine direkten Versuche, Wolken und Sturm mittels Linien darzustellen, sind nicht immer geglückt. Ich weiß nicht, ob der Künstler eines bestimmteren Elements bedarf, das seiner Linientechnik besser entspricht, jedenfalls aber ermangeln Studien wie »Storm Cloud on the Campagna«

(1897) mit dem an Rembrandt erinnernden Regenschauer trotz all ihrer Kraft der Bedeutung, die seinen Arbeiten auf anderen Gebieten zukommt. Andererseits erzielt er, wenn es sich um Massen zerstreuten Lichtes handelt, durch Weglassen sehr schöne Erfolge. Seine Radierung »The Haystack« (1895) mit dem zeichnenden Legros wirkt mit ihrer feintönigen Atmosphäre beinahe wie ein Monet. Ein anderes prachtvolles Beispiel seiner Lichtbehandlung ist »Siena, from the Osservanza« (1903), wo das den ganzen Himmel erfüllende Strahlen österlicher Wärme durch die dunkle Schattierung der Stadt und ihrer Türme wiedergegeben wird.

Auf seinen Architekturradierungen ist Holroyd gleichfalls am besten, wenn er mit breiten Massen und dem Spiel des Lichtes darauf wirken kann, ohne den Grad von Vollendung anstreben zu wollen, den ein Radierer wie Cameron so geschickt zu erreichen weiß. In dieser Hinsicht ist »The Ghetto, Rome« (1897) eines seiner bewunderungswürdigsten Blätter, während »Campanile of S. Pietro in Castello« eines von den wenigen ist, das darunter leidet, allzu malerisch behandelt zu sein. Die meisten seiner anderen venezianischen Radierungen, »Santa Maria della Salute« (1902) und »San Simeone piccolo« (1904) wetteifern miteinander an Einfachheit der Mittel und Kraft der Wirkung.


Ch. Holroyd, »Perseus«. Nach der Originalradierung.

Wir haben wenig Raum gelassen, um von Holroyds Porträtarbeiten zu sprechen, und zwar mit Absicht, denn es ist das ein Gebiet, wo sich seine Bemühungen nicht mit dem, was er als Landschafts- und Genreradierer leistet, vergleichen lassen. Es findet sich da eine Tendenz, oder sagen wir ein Hang zu einer Härte in den Linien, wie sie in seinem Porträt des Kutschers »John Stevens« (1903) am deutlichsten zum Ausdruck kommt, wenn sie auch gerade bei diesem Modell am verzeihlichsten ist. Und ebenso ist eines seiner jüngsten Porträte »The Right Hon. Leonard Courtney« (1905), in seiner mit kurzen Schattenstrichen arbeitenden Technik unangenehm. Andererseits sind die beiden Platten, auf denen er Legros porträtiert hat (1897 und 1904, die letztere ist hier reproduziert) außerordentliche Leistungen und in einer angemessenen Methode ausgeführt. Holroyd ist in seinen Porträtstudien am besten, wenn sie nur in Linien ohne Punkte oder mit nur wenigen radiert sind, und es wäre zu wünschen, daß mehrere seiner Porträte mit der prächtigen Einfachheit und Kraft von dem »Man with the Sack« (1903) ausgeführt wären.

Holroyd hat während seines ganzen Lebenslaufes ein beständiges Wachstum gezeigt. Er ist keiner von den Künstlern, die in ihrer Mittelmäßigkeit niemals irren: in der Tat kann man gerade unter den jüngst von ihm ausgestellten Arbeiten »Langstrath« (1905) als Beispiel dafür anführen, daß er dann und wann den Charakter von Felsen und Wasser nicht so überzeugend auszudrücken vermag, wie man es von ihm gewohnt ist. Doch besitzt er all die Hilfsmittel einer ausgebildeten Hand und eines geschulten künstlerischen Verstandes, um den Zufällen, die



Ch. Holroyd, »Great End Scawfell«. Nach der Originalradierung.

dem Radierer widerfahren und ihn hemmen, erfolgreich begegnen zu können: eine mißglückte Platte für einen Sturz des Icarus verwandelt er in eine Studie von »Miners working in a seam of coal«, während Ätzflecke auf »Backwater on the Thames« so geschickt verwendet werden, daß sie die Wirkung einer seiner reizendsten Landschaftsstudien eher erhöhen als beeinträchtigen. Aber die bloß mechanische Seite der Arbeit, die oft von einem viel kleineren Manne vorzüglich beherrscht wird und die zum mindesten Reinheit und Bestimmtheit der Ätzung sichert, ist für Holroyd von untergeordneter Bedeutung und liefert so vielleicht einen Beweis mehr für sein höheres Streben.

Er ist ein fester Mann mit einer echten Liebe zu den großen Gedanken und Kräften, welche die Natur und die Menschheit beherrschen. Es ist in ihm ein starkes Stilgefühl lebendig, das — im Gegensatz zum modernen romantischen Fühlen — seine größte Verwandtschaft und Anregung in Michelangelo und den Meistern der Hochrenaissance findet, nicht in den weniger entwickelten Formen ihrer Vorläufer, in die so viele neuere Künstler ihre Ideen zu kleiden beliebt haben.

Wir haben allen Grund zu hoffen, daß uns ein Künstler, der bereits an 200 Radierungen von solcher Eigenart und Kraft geschaffen hat, in der Zukunft noch mehr zu seinen Schuldnern machen wird.

A. M. Hind.

ADRIAEN VAN DE VELDE.

Vasari liebt es, in seinen »Künstlerleben« fast im modernen Sinne Schlüsse aus dem Charakter eines Künstlers auf seine Werke und umgekehrt aus diesen auf den Menschen zu ziehen. So erzählt er uns von Antonio Rossellino, dieser sei von solcher Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit gewesen, daß seine Bekannten ihn wie einen Heiligen verehrt hätten, und der einschmeichelnde, zarte Charakter seiner Persönlichkeit sei auch seinen Arbeiten eigentümlich gewesen. Diese Charakteristik Vasaris ist mir wiederholt in Erinnerung gekommen vor den Bildern eines holländischen Malers, des Adriaen van de Velde. »Die Lieblichkeit und Helligkeit seiner Gemälde und die Anmut ihrer Motive, wie sie kein anderer je erreicht hat«, diese Worte Houbrakens geben uns den Eindruck, daß sie der treue Ausdruck seiner Empfindung und seines Wesens gewesen sein müssen. Seine Biographen wissen uns freilich wenig von ihm zu erzählen, und Urkunden über ihn sind nur wenige zu Tage gekommen, wohl weil dieser einfache Mann »geregelt en geschikt leefde«, wie Houbraken von ihm sagt. Aber das Bild, das uns der Künstler selbst von sich hinterlassen hat, — in seinem Meisterwerk, das heute das Rijksmuseum schmückt,[1] — ist wohl geeignet, uns den Eindruck zu bestätigen, den wir aus seinen Gemälden gewinnen. Wir sehen hier den jungen Künstler mit seiner Frau und seinen beiden Kindern, das jüngste noch auf dem Arme der Wärterin, im Freien draußen vor Amsterdam lustwandeln, wohin ihn sein leichtes Fuhrwerk, das ihm folgt, gebracht hat. Nicht in dem engen städtischen Heim, sondern draußen in der Landschaft, wohin ihn der Weg so oft zu seinen Studien führte, wollte er sich darstellen, zusammen mit den Seinen und mit den prächtigen Schimmeln aus seinem Stalle, die ihm, wie alle Haustiere, nicht am wenigsten ans Herz gewachsen waren. Ehrbar und einnehmend in der Erscheinung, von schlanker Gestalt und ansprechenden Zügen macht uns hier der Künstler den Eindruck eines wohlhabenden Amsterdamer Bürgers, voll Familiensinn und Stolz auf seine Heimat; er zeigt sich uns als echter Freund seines Landes und des Landlebens. Als der freundliche, hilfsbereite Kollege erwies sich der Künstler auch allen Landschaftern von Amsterdam, die sich regelmäßig an ihn wandten, um von seiner geschickten, raschen Hand ihre Bilder staffieren zu lassen. In hunderten von Landschaften, die in

[1] Dieses Bild aus der Hoopschen Sammlung hat stets anstandslos als das Bildnis des Adriaen van de Velde und seiner Familie gegolten und wird selbst von den neuesten holländischen Forschern wie Dr. A. Bredius noch als solches bezeichnet. Trotzdem wird auch von Bredius die Angabe von van Gool wiederholt, der Künstler habe mit seinen Arbeiten so wenig verdient, daß seine Frau zur Erhaltung der Familie ein Leinengeschäft habe betreiben müssen. Das paßt sehr wenig zu der stattlichen Erscheinung dieses holländischen Mynheer, der seine eigene Equipage hält! Gegen so ärmliche Verhältnisse des Künstlers spricht auch die große Zahl der verschiedenartigsten Werke, die er in wenigen Jahren schuf, wie der Umstand, daß das Begräbnisgeld für den Künstler fünfzehn Gulden betrug, eine Summe, welche in jener Zeit einen gewissen Wohlstand annehmen läßt. Hätte er wirklich mit Not zu kämpfen gehabt, so würden die holländischen Forscher aus den Archiven längst Schuldscheine, Pfändungen und andere Belästigungen, unter denen so mancher der besten Künstler jener Zeit in Holland zu leiden hatte, ans Tageslicht gefördert haben. Aber selbst angenommen, daß Adriaen kein reichliches Auskommen hatte, einen leisen Zweifel, ob er so auftreten konnte wie der junge Herr in diesem Amsterdamer Bilde vom Jahre 1667, ob er seine eigene Equipage mit stolzem Brabanter Gespann halten konnte, habe ich vor diesem Bilde nie unterdrücken können. Auch ist es nicht leicht, die Geburtsdaten der Kinder des Künstlers mit dem Alter der beiden Kinder auf dem Bilde zusammen zu bringen. Der Umstand, daß im Grunde hinter der Gruppe eine Villa sichtbar ist, wie der Umfang des Bildes und die Sorgfalt in der Durchführung legen den Gedanken nahe, daß hier vielmehr ein reicher holländischer Patrizier auf seinem Landgut dargestellt sein könnte.



A. van de Velde, »Der Künstler und seine Familie«. Gemälde im Rijksmuseum zu Amsterdam.

Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.

Amsterdam bald nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts entstanden, verbreiten die Gruppen kleiner Figuren und Tiere van de Veldes ein heiteres Spiel von Licht und Farbe und geben den Eindruck frischen, fröhlichen Lebens, der nicht selten den Hauptreiz dieser Bilder ausmacht. Dieser anheimelnde Zug, diese eigentümliche Sonntagsstimmung spricht vor allem aus seinen eigenen Werken und bringt uns innerlich den Künstler noch näher, der unwillkürlich schon dadurch unsere besondere Sympathie gewinnt, daß er, noch ganz jung, aus seiner Tätigkeit und seinem Familienkreise abberufen wurde.

Adriaen van de Velde gehört einer Künstlerfamilie an, aus der in einem halben Jahrhundert nicht weniger als sechs namhafte Meister hervorgegangen sind. Der Sohn eines Malers und jüngerer Bruder eines solchen, konnte er von klein auf sein Talent entfalten und wuchs im Metier gewissermaßen auf. Er dankte es dem richtigen erzieherischen Takt dieser Künstler, daß er sich ganz nach seiner Neigung und Begabung entwickeln konnte. Dies beweisen die verschiedenartigen Arbeiten, die uns von Adriaen schon aus einer Zeit erhalten sind, wo er kaum zum Jüngling gereift war:

Radierungen und Zeichnungen aus seinem siebzehnten und Gemälde seit dem neunzehnten Jahre. Seine einzelnen Kühe auf der Weide, die kleinen Landschaften mit Staffage und die Figuren und Tiere, die er Philips de Koninck damals in seine Landschaften malte, haben mit der Kunst seines Vaters Willem van de Velde, des Seemalers, nicht das geringste zu tun, und nicht vielmehr auch mit der des Jan Wijnants,[1] den man gleichfalls seinen Lehrer nennt; sie verraten vielmehr einen Künstler, der von Kindheit an auf die Natur hingewiesen, der groß geworden ist in der Landschaft seiner Heimat, im Studium ihrer Formen und ihrer Erscheinung und mit der Staffage, die sie belebt. Bei der künstlerischen Ausgestaltung seiner Studien wurde er jedoch durch das Vorbild von ein paar älteren Malern angeregt, welche zur Zeit seiner ersten Ausbildung mit ihm in Amsterdam lebten, durch Paulus Potter und, wenn auch in geringerem Maße, durch Karel du Jardin. Potter starb zwar in Amsterdam, als der junge van de Velde erst eben sechzehn Jahre alt war, aber dieser war damals schon in gewissem Sinne eine künstlerische Persönlichkeit; auch blieben Potters Bilder in den folgenden Jahren nach verschiedenen Richtungen die Vorbilder für den jungen Künstler und bestimmten teilweise dauernd seine Richtung.[2] Die kleinen holländischen Weidelandschaften mit vereinzelten Tieren darauf, deren uns aus den Jahren 1655 bis 1659 mehr als ein Dutzend erhalten ist, die einzelnen großen Farmen mit Vieh aus derselben Zeit, gelegentlich selbst mit der Porträtgestalt des Besitzers, wie es Potter so liebt (die bekanntesten in der National Gallery und in Grosvenor Gallery zu London), selbst einzelne reichere Kompositionen mit dem Ausritt zur Jagd, der Manège und ähnlichen Motiven verraten in der Erfindung deutlich ihre Abhängigkeit von verwandten Bildern Potters. Aber dabei hat van de Velde doch seine künstlerische Eigenart Potter gegenüber völlig gewahrt; ja die Werke dieser frühen Zeit, von denen manche jenen Einfluß zeigen, sind sogar die eigenartigsten und frischesten und zeigen eine durchaus naive, feine Verwertung lebendiger Natureindrücke. Beide Künstler, so eng verwandt in ihren Motiven, sind doch wesentlich verschieden in ihrem Wesen, ihrer Auffassung und Darstellungsweise. Während Potters Werke eine einfache männliche Natur verraten, hat van de Veldes Kunst einen ausgesprochen weiblichen, zarten Charakter; ist jener stets suchend und oft unfertig und ungeschickt, so ist dieser schon ganz jung vollendet und neigt mit der Zeit eher zur Routine; der eine ist ganz einseitiger Tiermaler, der andere ist ebenso vielseitig und von hervorragendem landschaftlichen Sinn; ist Potter fast ohne Schulung, ganz auf eigenen Füßen stehend und für sich abgeschlossen, so hat Adriaen van de Velde von verschiedenen Künstlern gelernt und sich beeinflussen lassen und ist seinerseits stets bereit, auch anderen dafür mit seiner Kunst auszuhelfen.

Neben Potter sind Karel du Jardin und Nicolaes Berchem auf die Ausbildung des Adriaen van de Velde von einem gewissen Einfluß gewesen. In zahlreichen Bildern des Künstlers, selbst in einzelnen Radierungen und manchen Zeichnungen, hat die Landschaft italienischen Charakter und Hirten in italienischer Tracht beleben sie. Man hat daraus auf einen Aufenthalt des Künstlers in Italien geschlossen, aber es ist auffallend, daß diese südlichen Motive nur vereinzelt bei ihm

[1] Die Zeit von Wijnants' Geburt wird regelmäßig, selbst in den neuesten holländischen Katalogen, viel zu spät angesetzt. Das geht aus einer Notiz hervor, die F. W. Unger schon vor Jahren in »Oud Holland« veröffentlicht hat (II, S. 105, Anm. 3). Er führt unter den Malern, die als Mitglieder der Retorijkerkamer »In Liefde Boven Al« genannt werden, Jan Wijnants schon im Jahre 1620 an. Danach muß dieser spätestens um 1605 geboren sein.

[2] Damals scheint Adriaen van de Velde auch das durch Potter in seinem berühmten »Stier« im Haag gegebene gefährliche Beispiel, Haustiere in Lebensgröße zu malen, nachgeahmt zu haben. Granberg führt nämlich in der Galerie des Grafen Wachtmeister in Vanas in Schweden ein »sehr großes« Gemälde mit drei Kühen und einigen Schafen in Landschaft an, das den Namen des Künstlers und die Jahreszahl 1656 trägt. Er bezeichnet das Bild als »Jugendwerk unter dem Einflusse des Paulus Potter«.



A. van de Velde, »Die Farm«. Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstängl in München.

auftreten und zwar ebensowohl in seiner früheren Zeit wie, wenn auch häufiger, in den späteren Werken. Auch besteht dieser italienische Charakter, wenn man die Bilder näher prüft, regelmäßig in äußerlichen Details: in einzelnen Häusern, Kirchen und Kastellen von italienischer Bauart, in antiken Ruinen und in der italienisehen oder richtiger italienisierenden Tracht seiner Hirten; der eigentliche Charakter der Landschaft mit ihren Formen und ihrer Vegetation, wie der der Gestalten des Künstlers bleibt doch immer ein holländischer. Dies ist in so starkem Maße der Fall, daß wir mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, er habe jene Äußerlichkeiten von älteren Kollegen, die selbst in Italien waren, angenommen, um der Mode und vielleicht auch der eigenen Sehnsucht nach Italien zu genügen. Wäre er selbst in Italien gewesen (wovon doch keiner seiner Biographen spricht), so hätte der fleißige und gewissenhafte Künstler die italienischen Motive in zahlreichen Studien festgehalten und den italienischen Charakter weit überzeugender und treuer wiedergegeben.

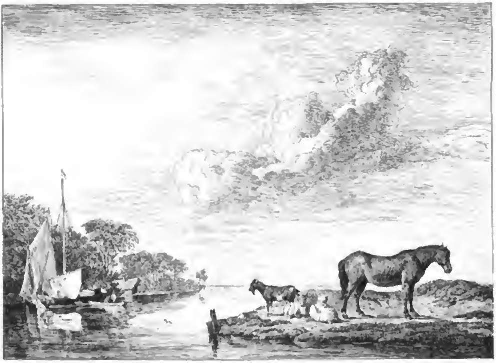
Aus den Gemälden eines Karel du Jardin und Claes Berchem hat A. van de Velde nicht nur einzelne Motive und jene italienisehen Brocken entlehnt, auch seine Art zu komponieren haben diese Vorbilder in einem gewissen Grade beeinflußt. Namentlich sind seine späteren Bilder mit den Hirten,

die abends am Waldesrand neben ihrem Vieh ruhen oder das Vieh durch einen Bach treiben, seine Fähren mit italienischem Volk und ähnliche Darstellungen im Motiv wie in der Ausstattung und Anordnung von solchen Künstlern abhängig. Möglich daß auch Philips Wouwerman, den man unter seinen Lehrern nennt, die Geschicklichkeit des jungen Künstlers in der Komposition gefördert, seine Phantasie angeregt hat; den eigenartigen Charakter van de Veldes haben aber diese Künstler so wenig wie Jan Wijnants, der gleichfalls als sein Lehrer gilt und das beste in seinen eigenen Bildern, die Staffage, gerade seinem angeblichen Schüler verdankt, verändern können. Adriaen van de Velde steht hoch über jenen Künstlern und verdient seinen Platz neben Paul Potter und Philips Wouwerman, wenn er auch dem einen nicht an Ehrlichkeit der Gesinnung und Sicherheit der Beobachtung, dem andern nicht an Gestaltungskraft und Phantasie gleichkommt.

Adriaen van de Veldes oeuvre ist sehr mannigfaltig, nicht nur nach dem Material, in dem er gearbeitet hat — neben seiner Tätigkeit als Maler ist er auch als fleißiger Radierer wie als Zeichner und Aquarellist bekannt —, auch in den Motiven seiner Bilder ist eine große Abwechslung, und im Gegensatz zu Potter ist er auch in abweichenden Motiven meist glücklich. So ist das Porträtstück im Rijksmuseum, das unter dem Namen der Familie des Künstlers bekannt ist, mit Recht als sein Meisterwerk berühmt; wenn auch die Porträte ganz in die dem Meister eigentümliche Sphäre gerückt sind, das ganze eine »belebte Landschaft« ist, so sind doch gerade die Figuren von einer Meisterschaft, daß sie einem Thomas de Keyser oder Terborch Ehre machen würden. Auch ein kleines Genrebild ist vom Künstler bekannt, das sich in der Dresdener Galerie befindet (vom Jahre 1662); es zeigt die Halbfigur einer jungen Frau, die ein Glas zum Munde führt, ein Bild, das in der behaglichen Stimmung, in der Feinheit des Tons und in der delikaten Behandlung gleichzeitigen Gemälden von Metsu ganz nahe steht.

Die Kataloge führen auch biblische und mythologische Schilderungen, ja Darstellungen aus der Geschichte der Heiligen von Adriaen van de Velde auf.[1] Aber solche Motive, wie die große »Flucht Jakobs« in der Wallace Collection (von 1663), »Merkur und Argus« in der Sammlung Dutuit Paris und in der Liechtenstein-Galerie (vom Jahre 1663), der »Heilige Hieronymus« in der Galerie zu Schwerin (von 1668) und andere mehr gaben dem Künstler nur den Vorwand zu Darstellungen von Tieren in der Landschaft und haben meist den gleichen Charakter wie seine gewöhnlichen Bilder. Ihren eigenen Charakter haben dagegen seine Landschaften. Man hat freilich behauptet, Adriaen van de Velde sei kein eigentlicher Landschafter gewesen, doch sehr mit Unrecht; ich möchte ihn gerade als Landschaftsmaler am höchsten schätzen und in gleiche Reihe stellen mit Meistern wie Hobbema oder Philips de Koninck, selbst dem einzigen Jacob van Ruisdael kommt er gelegentlich ganz nahe. Freilich faßt er die Landschaft ganz anders auf als diese Künstler. Die Natur in ihrer Abgeschiedenheit, »wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual«, kennt van de Velde nicht, oder sie existiert doch nicht in seiner künstlerischen Phantasie, welche die Landschaft vielmehr in mannigfachster Weise mit seinen Gestalten bevölkert. Die Natur wäre ihm wie ein leeres Gefäß erschienen ohne lebende Wesen, für die sie nach seiner Empfindung doch allein geschaffen ist. Für Adriaen van de Velde ist die Landschaft nur die Bühne, auf der sich der Mensch mit seinen Haustieren bewegt. Er malt sie gerade, wie er sie draußen vor den Toren seiner Vaterstadt alltäglich sah und studierte. Das Leben, wie es sich ihm auf der Landstraße, auf der Weide und im Walde, am Strande oder in den Dünen zeigte, schildert uns der Künstler in reicher Abwechslung mit ebensoviel Geschmack in der Auffassung, wie Geschick in der Anordnung

[1] Das Altarblatt mit der Kreuzigung, das er für die Oudekerk in Amsterdam malte, ist nicht mehr erhalten, dagegen Zeichnungen dazu wie zu anderen ähnlichen Darstellungen.



A. van de Velde, »Das Vieh am Kanal«. Gemälde in der Sammlung Thieme zu Leipzig. — Nach einer Zeichnung von R. Raudner

und feiner Empfindung. Eine köstliche festtägliche Ruhe herrscht in allen diesen Bildern, der heitere Glanz eines sonnigen Tages, abgetönt durch den Dunst des nahen Meeres; und diese Sonntagsstimmung wird noch erhöht durch die schmucken Figuren, die lustwandelnd oder in prächtigen Equipagen und zu Pferde die Landschaft beleben, durch die Tiere, die in behaglicher Ruhe den Schatten der Bäume genießen oder die Weiden abgrasen.

Recht eigentlich als Landschaften müssen die Strandbilder des Künstlers bezeichnet werden, wenn auch in ihnen die Fischer und Schiffer, die Fuhrwerke und Equipagen, die spielenden Kinder und Spaziergänger einen bedeutenden Teil einnehmen und den Eindruck wesentlich mitbestimmen. Solche Bilder sind der »Strand von Scheveningen« in der Galerie zu Kassel, ein Meisterwerk des Künstlers obgleich eines seiner frühesten Bilder (1658), und die ähnlichen Gemälde im Buckingham Palace und im Louvre (beide von 1660), in der Galerie Six zu Amsterdam, bei Mrs. Ashby in London (früher beim Duc de Morny), im Haag (um 1665) und in englischem Privatbesitz (von Waagen bei Mr. Chapman als das umfangreichste und beste Bild dieser Art erwähnt; 1665), endlich ein wenig bedeutendes Bildchen in Boston bei Mrs. Quincy A. Shaw.[1] Alle diese Bilder sind von einer Wahrheit der landschaftlichen Empfindung, von einer Feinheit in der Beobachtung von Licht und Luft, von einer Richtigkeit des Tons, daß sie mit den modernsten Hellichtbildern wetteifern; aber

[1] Herr James Simon in Berlin besitzt das gleiche Motiv in einem prächtigen, größeren Gemälde von Willem van de Velde (1659), das aber durch die köstliche reiche Staffage von Adriaens Hand erst Leben und Charakter bekommen hat und dadurch fast zu einem Werke des jüngeren Bruders gestempelt ist.

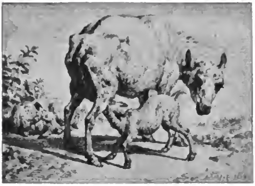
damit verbinden sie ein Geschick im Aufbau der Landschaft, eine Meisterschaft in der Verteilung der Figuren und in ihrer Zeichnung, eine Klarheit und einen Reiz der Lokalfarben, einen Schmelz und eine Nettigkeit in der Durchführung, die ein moderner Meister nie erreicht oder nur angestrebt hat. Ähnlichen Reiz und verwandte Stimmung haben ein paar schlichte Marschlandschaften mit weidendem Vieh, die derselben frühen Zeit angehören: »das Vieh am Kanal« in der Sammlung Thieme zu Leipzig (1658), noch etwas zerstreut in der Anordnung, aber von feinster Wirkung des hellen, heißen Sommertages, ein paar ähnliche sonnige Bildchen in der Galerie Arenberg zu Brüssel (schon von 1655) und bei George Salting in London (1658) sowie die »flache Flußlandschaft« mit den weidenden Pferden und dem Landhaus im Mittelgrund in der Berliner Galerie; letztere nur wenig später, aber bei aller Wahrheit von meisterhafter Komposition und von dem ganzen Zauber der Ruhe eines warmen Sommermorgens fernab von dem Lärm der großen Stadt.

Die Wahrheit und Schärfe der Beobachtung wie die Treue in der Wiedergabe derselben zeigen sich in diesen Landschaften auch in der Richtigkeit, mit der regelmäßig die Tageszeit wiedergegeben ist. Noch stärker beobachten wir dies in einigen anderen Bildern mit abweichenden Motiven. So in dem köstlichen »Sonnenaufgang« des Louvre, von wunderbarer Wahrheit des Himmels und der Schatten, in der »Farm« des Berliner Museums (1666) sowie in zwei Bildern des Städel-Museums in Frankfurt. In der kleinen Waldwiese mit dem äsenden Wild (von 1658) ist in skizzenhafter Weise, aber mit größter Feinheit und poetischer Empfindung das Waldesdunkel bei einbrechender Nacht wiedergegeben (ein ganz ähnliches Bild in der National Gallery zu London und ein größeres in der Galerie zu Edinburg), während aus der größeren Waldlandschaft mit der Hirschjagd, in derselben Sammlung, die helle Morgenstimmung eines sonnigen Junitages uns entgegenlacht. Wie sehr die Staffage wesentlicher Teil der Landschaft bei Adriaen van de Velde ist, zeigt gerade dieses Meisterwerk. Die melancholische Stimmung der Waldeseinsamkeit in einem Gemälde von Jacob van Ruisdael würde durch das laute Halali, das Getümmel von Wild, Meute, Jägern und Treibern aufs empfindlichste gestört sein; hier erscheint die Staffage dagegen wie ein notwendiger Bestandteil der Landschaft. Gerade in solchen Bildern kommt auch eine andere hervorragende Eigenschaft van de Veldes, die ihn als echt modernen Künstler charakterisiert, besonders stark zum Ausdruck: die naturalistische Wiedergabe des Laubes; die »Jagd« zeigt das helle Grün des Frühlings bei scharfem, kühlem Tageslicht, die »Waldwiese« mehr die bräunliche Färbung des nahenden Herbstes bei einbrechender Nacht. In gleicher Weise bekundet sich dies in dem vorgenannten frühen Bilde der Sammlung Thieme in Leipzig, ähnlich in der »Farm« des Berliner Museums, in den »Pferden auf der Weide« in Windsor (1657) wie in manchen anderen Gemälden dieser Art. Auch in der Schärfe, mit welcher der Künstler die einzelnen Baumarten in der Zeichnung und Färbung ihres Laubwerkes und ihres Stammes unterscheidet, wie er Pflanzen und Kräuter charakterisiert, geht er weit über die meisten seiner Zeitgenossen hinaus und erscheint auch darin durchaus modern. Für die Feinheit, mit der gelegentlich auch das Terrain besonders betont ist, sei namentlich auf das große Bild mit der Familie des Künstlers im Rijksmuseum (1667) und auf ein ganz kleines Bild vom Jahre 1661 hingewiesen, das sich früher in der Sammlung Perkins befand.

Adriaen van de Veldes treue und naive Beobachtung der Unterschiede in den Jahres- und Tageszeiten kommt besonders deutlich in seinen Winterbildern zur Geltung. Sie sind allbekannt, da sie sich fast sämtlich in großen öffentlichen Sammlungen befinden: im Louvre, in der Londoner National Gallery, in Dresden und Antwerpen; ein kleines Bild bei Baron Edmond Rothschild in Paris. Im Gegensatz zu den Strandbildern und den meisten vorgenannten Landschaften sind diese



A. van de Velde, Landschaft. Nach der Originalzeichnung in der Albertina zu Wien.



A. van de Velde, »Das Schaf«. B. 14. Nach der Originalradierung.

Schilderungen des Winters in der späteren Zeit des Künstlers entstanden, in den Jahren 1668 und 1669, aber keine leidet an den Schwächen mancher anderer späten Werke; sie sind vielmehr klar und farbig, von weicher, verschmolzener Behandlung, von kühlem winterlichen Ton, vorzüglich komponiert und gezeichnet, wahre und zugleich höchst anziehende Schilderungen von Land und Leben in Holland zur Zeit des Künstlers. Gerade in seinen Winterbildern können wir auch eine Eigentümlichkeit des Meisters am deutlichsten beobachten, die es vielleicht erklärt, wenn man ihn nicht als eigentlichen Landschafter hat gelten lassen wollen. Die reiche Staffage, welche diese Bilder fast wie Genrebilder erscheinen läßt, benutzt der Künstler, der hier in der Anbringung landschaftlicher Details, von Terrainbewegung, Bäumen, Pflanzen und so fort, sehr sparsam ist, in geschicktester Weise, um auch die landschaftliche Wirkung der Bilder durch sie zu steigern; er erhöht und vertieft dadurch ihre Raumwirkung und verfeinert die Verteilung des Lichtes und den Luftton.

Stärker kommt der sittenbildliche Charakter der Landschaft gegenüber zur Geltung, wo Figuren und Tiere größer werden und mehr Raum im Bilde einnehmen. In solchen schlichten und anmutigen Szenen aus dem Treiben auf dem Lande in Holland nähert sich der Künstler, soweit er sie nicht dem Hirtenleben entlehnt, dem Philips Wouwerman, wenigstens in dessen früheren einfachen Bildern, die vielleicht nicht ohne Einfluß auf Adriaen blieben. Die meisten dieser selteneren Gemälde geben Bilder der vornehmen Gesellschaft in ihrem Zeitvertreib auf dem Lande, denen der Künstler noch einen ganz eigenen Charme zu geben weiß durch die stattliche Erscheinung und die Schönheit der Figuren, die Pracht der Kostüme, die edle Rasse seiner Pferde und Hunde, durch die Kraft und Harmonie der Farben, wie durch die Feinheit, mit der die Figürchen gezeichnet und die Delikatesse, mit der sie ausgeführt sind. Das beliebteste Motiv ist ihm der Aufbruch zur Jagd; im Buckingham Palace (1666), in der Sammlung Alfred Rothschild in London (vom Jahre 1662, früher bei Lord Northbrook, der noch ein ähnliches kleines Bild aus demselben Jahre besitzt), im Rijksmuseum sind bekannte Meisterwerke der Art, sämtlich schon aus der Mitte oder dem Ende der sechziger Jahre. Eine originelle, lebendig erzählte Darstellung ist die wenig bekannte »Vedette« in der Galerie zu Woerlitz (1659); ähnlich ist das Kasseler Bild mit einer vornehmen Reisegesellschaft, die sich bei Hirten nach dem Wege erkundigt (vom Jahre 1662). Eine der reifsten und anziehendsten Kompositionen dieser Art ist der »Halt am Wirtshaus« in der Galerie zu Leipzig, bereits aus der letzten Zeit. Ein ähnliches Motiv besitzt die Galerie Stroganoff zu St. Petersburg. Ein »Halt an der Schmiede«, eine »Heuernte«, eine »Reitschule« befanden sich in den letzten Jahren im Pariser Kunsthandel und sind wohl meist nach Amerika verkauft worden.

Die gewöhnliche Angabe, daß Adriaen van de Velde nie ein Interieur gemalt habe, ist nicht ganz richtig. Ich habe schon das kleine Genrebild in der Dresdener Galerie erwähnt. Es gibt aber auch ein paar wirkliche Innenräume, die sich gleichfalls vor etwa zehn Jahren im Kunsthandel befanden; leider kenne ich ihren Verbleib nicht. Beide zeigen Pferdeställe mit einzelnen Hühnern und Hunden, die neben und zwischen den Pferden umherlaufen; alles ganz porträtartig und sorgfältig

direkt nach dem Leben gemalt und ohne Anspruch auf Komposition. Vielleicht sind es Studien aus dem eigenen Stalle des Künstlers. Diese wenigen unbedeutenden Innenbilder widerlegen aber nicht, daß van de Veldes ganze Freude das Leben im Freien und die Darstellung desselben war. Die Wahrheit, mit der er dies in seinen Bildern gelegentlich im Sinne der modernen Freilichtmalerei wiedergegeben hat, hat gerade Künstler auf die Annahme geführt, daß er seine Bilder auch im Freien gemalt habe, eine Annahme, die gewiß irrtümlich ist. Wir wissen, daß die Holländer jener Zeit dies überhaupt nicht taten; zudem sind van de Veldes Bilder meist so künstlich komponiert, enthalten oft so weit zusammengesuchte Motive, daß dies schon dadurch ausgeschlossen ist. Auch haben zahlreiche Figürchen und Gruppen, mit denen der Künstler die Landschaften seiner Freunde ausstaffierte, dieselbe überraschende Wahrheit und Feinheit in der Art, wie sie beleuchtet und in die Luft gestellt sind, und doch ist es ausgeschlossen, daß diese im Freien in jene fremden Bilder hineingemalt sein sollten. Der Künstler hatte durch seine Studien im Freien, durch sein Leben in der Natur sein Auge und sein Gedächtnis von Jugend auf so geschärft, daß seine Bilder den Eindruck machen, als seien sie unmittelbar vor der Natur gemalt.



A. van de Velde, »Das Stadttor«. B. 18. Nach der Originalradierung.

Wir haben bisher von van de Veldes Gemälden gerade die Motive, durch die er am berühmtesten geworden ist, nur nebenbei gestreift: seine bukolischen Darstellungen, Hirten und Hirtinnen mit ihrem Vieh in der Landschaft. Diese Bilder gehören trotz ihres Rufes meist nicht zu seinen besten Arbeiten. Die früheren Bilder mit wenigen vereinzelt auf der Wiese weidenden oder rastenden Tieren sind schlichte Studien ohne besondere Komposition, ähnlich den bekannten Radierungen der gleichen Zeit, etwa aus den Jahren 1656 bis 1659. Reichere Kompositionen, wie die Farmen mit Vieh in der National Gallery und in der Grosvenor Gallery (1658) sind noch nicht besonders geschickt in der Anordnung und etwas hart in der Ausführung; die späteren Bilder dieser Art leiden meist gerade an dem umgekehrten Fehler, daß sie zu sehr komponiert und mit Motiven, die der Künstler den italienischen Studien befreundeter Künstler entlehnte, durchsetzt sind. Auch haben gerade diese Bilder nicht selten durch unsolide Technik gelitten, indem der Bolusgrund durchgewachsen ist und einzelne Farben, namentlich das Grün, sich verändert haben. Der Künstler, dessen frühe Gemälde trefflich gemalt sind und klar und leuchtend sich erhalten haben, nahm in seinen letzten

Jahren die unsolide moderne Technik an, welche die Italienfahrer, die »bentveughels,« aus Italien mitbrachten, und durch die sich auch äußerlich der Verfall der holländischen Kunst dokumentiert, der mit dem Tode Rembrandts wie auf ein gegebenes Signal eintrat. Doch sind auch unter diesen späten Werken noch einzelne ausgezeichnete Werke, wie die Bilder in der National Gallery, im Buckingham Palace, im Rijksmuseum, im Haag, bei Fürst Liechtenstein u. a. m. beweisen.

Die Zeichnungen van de Veldes, die noch in beträchtlicher Zahl erhalten sind, und zwar schon von 1653 ab, wie ein datiertes Blatt im British Museum beweist, haben meist einen diesen bukolischen Gemälden verwandten Charakter: sie sind, sowohl die Tierstudien und Aktzeichnungen wie die Kompositionen, tadellos in Zeichnung und Ausführung, leiden aber gerade dadurch leicht an einer gewissen akademischen Nüchternheit, ein Eindruck, der zum Teil auch durch das Material, Rotstift oder helle Tusche, hervorgerufen wird. Die ausgeführten Zeichnungen und Aquarelle scheinen meist als Albumblätter entstanden zu sein; ihnen haftet schon dadurch etwas von der Nüchternheit solcher Arbeiten an. Seine Radierungen, von denen datierte aus den Jahren 1653 bis 1670 vorkommen, sind anspruchsloser und zugleich markiger in der dem Künstler eigentümlichen Technik. Nur einige wenige, namentlich die drei ganz frühen Blätter aus dem Jahre 1653, sind reichere Kompositionen im Anschlusse an P. de Laer und an frühe Werke von Wouwerman; die späteren sind treffliche, breit behandelte Studien einzelner Tiere auf der Weide.

Wir würden die Tätigkeit und Bedeutung des Adriaen van de Velde nur ungenügend charakterisieren, wenn wir nicht auch die Staffage in den fast zahllosen Landschaften seiner Amsterdamer Kollegen berücksichtigten, die er mit seinen kleinen Figuren und Tieren ausstattete. Kaum einer der damaligen Landschaftsmaler von Amsterdam, auch wenn er selbst geschickter Figurenmaler war, hat das Talent und die Gefälligkeit des Künstlers nicht ausgenützt. Die Sicherheit und der Geschmack, womit der junge Künstler seine kleinen Figuren und Tiere erfindet und verteilt, wie er sie zeichnet und in der Färbung und Behandlung der Landschaft anpaßt, wie er sie bald bescheiden unterordnet, bald durch Licht und Farbe zum Mittelpunkt des Bildes macht, erfüllt uns vor jedem Bilde von neuem mit Staunen und Bewunderung. Wie körnig und breit ist die Staffage in den großen Landschaften des Philips de Koninck behandelt, wie sauber und nett in den Städtebildern seines Freundes Jan van der Heyde, wie farbig und leuchtend in den einförmigen Landschaften eines Jan Wijnants oder Frederik Moucheron. Man will allein von Wijnants mehr als 150 Bilder gezählt haben, die van de Velde staffierte, mehr als 50 Bilder van der Heydes mit Figürchen von seiner Hand. Jan Hackaert, Frederik Moucheron, Philips de Koninck, Jacob van Ruisdael, M. Hobbema, Willem van de Velde, G. de Huisch, Jillis van Rombouts, Guillam Dubois, A. van Everdingen, J. Blom, selbst der tüchtige Figurenmaler Eglon van der Neer haben sich in gleicher Weise seiner Hülfe bedient. In den meisten dieser Bilder wird der Charakter der Landschaft durch die Staffage wesentlich mitbestimmt, die malerische Wirkung noch gesteigert, und dadurch wird ihnen auch jene eigentümliche festtägliche, heitere Stimmung mitgeteilt, welche die Persönlichkeit des Mannes unserem Herzen so nahe bringt.

Wilhelm Bode.

ZUM NEUDRUCK EINER RADIERUNG VON REMBRANDT.

Es ist kein schönes Gesicht, das dieser Mensch aus Rembrandts Welt hier hat. Nun kümmerten aber dergleichen Erwägungen wie »schön« und »häßlich« Rembrandt ja auch nie in sehr hohem Maße. Es waren ihm keine Gegensätze, diese Begriffe, wie sie uns heute es zu sein scheinen. Sondern es waren ihm nur zwei verschiedene Stufen auf derselben Skala der menschlichen Erscheinungswelt, zwei verschiedene Formen für ein und dieselbe Sache: die menschliche Natur. Darum tun auch wir gut, nicht mit diesen Forderungen von Schönheit, die wir aus dem täglichen Leben mitbringen, an Rembrandts Kunst heranzutreten. Wenn wir aber dennoch einmal für einen Augenblick vergessen dürfen, daß dies ein Kunstwerk ist, und uns einbilden, dies sei Wirklichkeit, dieser Mensch könne uns im täglichen Leben begegnen, so würden wir gewiß einen unbehaglichen Eindruck nicht los werden bei diesem verkniffenen Gesicht und diesem angespannten Ausdruck. Vielleicht soll es ein nachdenkliches Schauen ins Wesenlose sein, ein abgewandter, verlorener Blick. Aber dazu sind zu viele Spannungen in diesem Gesicht, der Mund ist zu hart geschlossen und die Linie vom rechten Nasenflügel geht dazu zu straff zum Mundwinkel herunter. Dieser Mann hat etwas Bestimmtes im Sinn, in das sich seine Gedanken hartnäckig festbohren, wie die harten, fixierenden Augen bestimmt auf einen Gegenstand gerichtet sind. Diesen Ausdruck hat Rembrandt festgehalten; ein Gesicht in starker Spannung sieht uns an, ein Gemisch von kühler Intelligenz und ein wenig Verschlagenheit. Im ganzen ist die Darstellung in der Form sehr straff behandelt, was sehr der Charakterisierung dient. Die Massen des Kopfes und der Brust sind fest zusammengenommen, die Silhouette ist mit einem großen Zug geführt, geschlossen, nur wenige weichere Übergänge, wie etwa unter dem rechten Ohr der Rand des Pelzkragens. Im übrigen Härte und Strenge der Linienführung. Die allzu große Kahlheit in der Behandlung der Stirn und des prall sitzenden Käppchens soll gemildert werden durch eine hervorquellende Locke. Aber sie ist so unterschattet, daß sie nicht weich auf der Stirn liegt sondern ein wenig stramm und gesträubt hervorsticht. Und damit nicht der weiche Eindruck, den der Pelz des Kragens hervorgerufen hat, zu stark wird, ist dieser Kragen auf der Brust noch einmal durch eine gespannte Kette zusammengehalten. Auch die Beleuchtung, in der dieser Kopf erscheint, ist nicht ruhig und weich, sondern etwas scharf und gepreßt, was dadurch noch verstärkt wird, daß der Kopf allein sich von einem hellen Hintergrund abhebt; ein zuckendes Licht liegt unter dem linken Auge. So steht dieser Mensch vor uns, plötzlich, scharf, zu nah; unendlich unsympathisch — etwa wie ein nächtlicher Raubvogel. Aber die Summe von Ausdruck der menschlichen Physiognomie, die Rembrandt hier geschaffen hat, ist höchst bewundernswert.

Das Blatt ist mit einer Jahreszahl versehen, es ist 1635 entstanden und gehört in die Reihe der physiognomischen Studien, die besonders in jenen Jahren in großer Zahl entstanden, aber

vereinzelt immer wieder durch seine ganze Schaffenszeit hindurch auftreten. Er hat ja immer von neuem wieder gelernt, man kann nicht einfach die Blätter dieser Gattung als Studien und Vorstufen zu anderen Dingen ansehen, sondern stets, wenn ihn eine Erscheinung fesselte, wenn es ihm um einen bestimmten Ausdruck zu tun war, hat er sich damit in einer »Studie« auseinandergesetzt: und nur so viel kann man darüber sagen, daß im Laufe seines Lebens ihn immer ausschließlicher das Innere, Allgemeine, Ruhige fesselt, das unabhängig ist von Zufälligkeiten, während man in der ersten Zeit, im Anfang der Dreißigerjahre, manchmal die Empfindung hat, als interessierten ihn Physiognomik und Ausdruck um ihrer selbst willen, auch um des Äußerlichen willen — in einem etwas wilden, heftigen Verlangen nach Ausdruck um jeden Preis.

Der Mensch, den Rembrandt hier dargestellt hat, hat ihm oft in jenen Jahren als Modell gedient, soweit man überhaupt bei Rembrandt von Modell reden kann; das Porträthafte scheint Nebensache, allein wichtig nur der menschliche Ausdruck. Wie er ja auch sein eigenes Gesicht zu solchen Ausdrucksstudien immer wieder benützt hat, manchmal in den abenteuerlichsten Verzerrungen, so daß man manchmal fragen möchte: »Ist dies wirklich noch derselbe Mensch?« — so verschieden sind diese Studien nach dem eigenen Gesicht untereinander. Es kann daher auch bei den Studien nach diesem Modell immer nur von einer summarischen Ähnlichkeit die Rede sein; ein Thema wird in der verschiedenartigsten Weise variiert — weiter geht hier die Ähnlichkeit auch nicht. Der auf unserem Blatt Dargestellte, der sogenannte »erste Orientalenkopf« (Rovinski 286) ist nach Ansicht einiger Kenner, wie Duchesne und Blanc, der Dichter Jacob Kats, der als dreiundachtzigjähriger Mann im Jahre 1660 starb. Andere Kenner bestreiten dies, wie Vosmaer und Rovinski. Jedenfalls hat Rembrandt diesen Kopf, wie gesagt, sehr oft benutzt. Das Berliner Bild des Geldwechslers von 1627 (aus dem ersten Jahre, aus dem wir überhaupt sichere Werke von Rembrandt besitzen) scheint mir diesen Mann zu zeigen. Ebenso ein Bild in Kassel, von 1630 etwa; dann »Der Alte mit dem Stahlkragen« in Petersburg, ebenfalls um 1630, sowie auch eine ganze Reihe von Radierungen, zum Teil auch solche Ausdrucksstudien. Ich nenne hier: »Der Mann mit kurzem Bart und Pelzmütze« (Rovinski 263), »Der kahlköpfige Mann«, nach rechts und nach links gewendet (Rovinski 292 bis 294), dann der sogenannte »Jude Philo«, ein männliches Brustbild, mit Bart und hoher Mütze (Rovinski 321). Es ist hiebei nicht von großer Bedeutung, daß Äußerlichkeiten der Erscheinung, die Barttracht zum Beispiel, in diesen Darstellungen nicht immer dieselben sind. Das hat Rembrandt nach Gutdünken und dem jeweiligen Formencharakter des Gemäldes oder der Radierung geändert. Auch sind diese Darstellungen ja keine Porträte im engeren Sinne. Die Hauptsachen, die Formen des Kopfes und die Bildung des Gesichts, auf denen die reale Ähnlichkeit beruht, sind auf den genannten Werken dieselben: Die hohe Stirn, die kleinen Augäpfel, die lange, vorn etwas knollige Nase und die beiden schiefgestellten senkrechten Falten an der Nasenwurzel — diese Dinge kehren immer wieder. Es ist daher auch nur logisch, wenn Blanc das individuellste dieser Blätter, den »Juden Philo« wieder wie den ersten Orientalenkopf als Porträt des Kats in Anspruch nimmt. Emile Michel hat in seinem 1893 erschienenen Werk diesen Mann Rembrandts Vater genannt. Er kennt elf Gemälde und eine große Anzahl Radierungen nach dieser Gestalt. Große Wahrscheinlichkeit gewinnt diese Vermutung durch die Tatsache, daß von zwei Gegenstücken der Kasseler Galerie von Gerard Dou das eine Rembrandts Mutter ist, die wir ziemlich sicher kennen, und das andere eben jenes in Frage kommende Modell des »ersten Orientalenkopfes« darstellt. Gerard Dou war in Leyden vom Jahre 1628 an Rembrandts Schüler. Eine gewisse Familienähnlichkeit zwischen dem »ersten Orientalen« und dem Rembrandt, wie er sich auf so vielen Selbstporträten dargestellt hat, ist auch vorhanden. Auch wäre es einigermaßen auffällig,

wenn Rembrandt, der in den Jahren 1628—1633 seine Mutter etwa siebenmal gemalt hat, nicht auch die Gestalt und die Züge seines Vaters benutzt hätte, zumal in Leyden, wo ihm nicht sehr viele Modelle zur Verfügung standen. Es sei aber noch einmal bemerkt, daß die Ähnlichkeit und das häufige Vorkommen dieser Gestalt in Rembrandts Werken, die nach dem Jahre 1633 allmählich zu verschwinden beginnt, daß dies noch nicht zu der Meinung berechtigt, als hätten wir nun sichere, in Porträtsitzungen herangereifte Bildnisse von Rembrandts Vater. Dagegen spricht, abgesehen von allem anderen, schon der Umstand, daß Rembrandt seit 1630 nicht mehr in Leyden war, sondern in Amsterdam.

Es ist nun von einigen Rembrandt-Forschern bestritten worden, daß der »erste Orientalenkopf« eine originelle Erfindung und Arbeit von Rembrandt sei. Wohl trägt die Platte seinen Namen und die Jahreszahl 1635 in unverdächtiger Faktur. Aber hinter seinem Namenszug steht das Wort »geretuc«, das man, wie der »zweite Orientalenkopf« lehrt, zu »geretuckerdt« ergänzen muß. Das heißt so viel wie: retouchiert. Seymour-Haden glaubt nun, Rembrandt habe diesen Kopf frei nach seinem Zeitgenossen und Mitbürger Jan Lievens kopiert, Michel nimmt an, Rembrandt habe hier nur die von Lievens gravierte Platte eigenhändig übergangen und in Effekt gesetzt. Das Wort »geretuckerdt« fand sich mehrfach in der Inventaraufnahme von Rembrandts Besitz aus dem Jahre 1656, und zwar nicht nur auf radierten Platten, sondern auch auf einem Gemälde. Die uns aus Rubens Atelier bekannte Gewohnheit, von Schülern oder Kollegen angefangene Arbeiten durch eigenhändige Übergehung zu vollenden, scheint Rembrandt gelegentlich also auch gehabt zu haben. Rovinski weist darauf hin, daß Lievens die Orientalenköpfe kopiert, den zweiten sogar zweimal; und da diese Arbeiten Lievens' viel geringer seien als der »erste Orientalenkopf«, so müsse man für diesen doch Rembrandts Autorschaft festhalten. Der Grund überzeugt nicht ganz, in den anderen Blättern fehlt ja die Rembrandtsche Retouche, und man kann deshalb schwer vergleichen.

Dasselbe Modell haben außer Gerard Dou und Jan Lievens dann noch van Vliet benutzt und Koninck. Dieser hat den Mann im Jahre 1635 gemalt, van Vliet anfangs der Dreißigerjahre mehrfach Radierungen nach ihm gemacht. Ob der Dargestellte wirklich Rembrandts Vater ist, hat mit der Originalitätsfrage, ob Rembrandt oder Lievens, nichts zu tun.

Die Originalkupferplatte des »ersten Orientalenkopfes« ist Eigentum des Kupferstichkabinetts der Universität Göttingen. Sicheres über ihre Provenienz ließ sich nicht feststellen. Das wäre besonders erwünscht gewesen, weil nicht sehr viele vollkommen druckfähige Originalplatten Rembrandtscher Radierungen heute noch existieren. Es hat sich aber die Wahrscheinlichkeit ergeben, daß diese Platte aus der Sammlung Uffenbach stammt, die im Jahre 1763 durch Schenkung des Besitzers Eigentum der Universität in Göttingen wurde. Diese Wahrscheinlichkeit läßt sich aus der Tatsache herleiten, daß das Kupferstichkabinett der Universität Göttingen eine zusammengehörige Anzahl von Originalkupferplatten besitzt, die alle aus derselben Sammlung stammen. Unter diesen Platten befindet sich das Bibliothekszeichen der Uffenbachs in drei verschiedenen Größen und ein Exlibris für die Notensammlung der Uffenbachs. Da dies der einzige Bestand von Kupferplatten in der Universität Göttingen ist und dieser ersichtlich der Sammlung Uffenbach gehörte, darf man annehmen, daß die einzige andere Platte, eben der »erste Orientalenkopf« Rembrandts, dieselbe Provenienz hat. In den handschriftlichen Katalogen, die Johann Friedrich von Uffenbach noch selbst redigiert hat, ist diese Sammlung von Originalplatten nicht verzeichnet. Es ist aber zu

bemerken, daß der Katalog nicht ausführlich ist, sondern die einzelnen Bestände der Sammlung von Büchern, Kupferstichen und Instrumenten nur gruppenweise aufgeführt enthält. Auch ergibt sich aus Äußerlichkeiten, wie nicht ausgefüllten Rubriken, Hinweisen auf Blätter, die leer sind, daß diese handschriftlichen Kataloge nicht ganz zu Ende geführt sind. — Die Provenienz Uffenbach ist gut. Der weitaus größte Teil der Kupferstichsammlung der Göttinger Universität ist die ehemalige Sammlung Uffenbach, und es ist eine gute und teilweise auch recht wertvolle Sammlung.

Johann Friedrich von Uffenbach war kaiserlicher Rat, Exkonsul, Protoscabius und Senator der freien Reichsstadt Frankfurt, auch Oberstleutnant in königlich großbritannischen und kurfürstlich braunschweigisch-lüneburgischen Diensten. Er vermachte seine Sammlung von Büchern, Ikonographien und Instrumenten, die zum physischen, mathematischen, geographischen und naturwissenschaftlichen Gebrauch dienten, der Göttinger Universität im Jahre 1763. Mit dem Rang eines Oberstleutnants, den ihm der König von Hannover und England verliehen hatte, war eine ansehnliche Pension verknüpft.

Im Besitze dieses Mannes war also wahrscheinlich die Platte, von der der jetzige Neudruck hergestellt ist.

E. Waldmann.



Rembrandt, Männerkopf von vorne. B. 304. I.
Nach der Originalradierung.





ORIGINAL-RADIERUNG VON LOUIS JEAN SPARRE

VERLAG DER GESELLSCHAFT F. VERVIELF. KUNST IN WIEN



Albert Edelfelt, »In den Scheren«. Nach dem Ölgemälde in der Galerie zu Helsingfors.

DIE KUNST IN FINNLAND.

Wie die Entstehung der norwegischen Kunst so hängt auch die der finnländischen mit den politischen Umwälzungen zusammen, welche im Anfang des vorigen Jahrhunderts den beiden nordischen Völkern ein neues, im Grade der Selbstbestimmung freilich sehr verschiedenes, staatliches Dasein gaben. Nur liegen in Finnland Ursache und Wirkung zeitlich weiter auseinander, weil der Entwicklungsprozeß, den bescheideneren Verhältnissen entsprechend, hier etwas langsamer war.

Zur Zeit der russischen Eroberung und noch lange nachher existierte die finnländische Kunst in höherem Sinne nicht einmal als geträumte Möglichkeit bei den wenigen, welche damals in Finnland den idealen Wert der Kunst theoretisch zu schätzen wußten. Zwar wurde es eine fast unmittelbare Folge der veränderten politischen Stellung des Landes, daß ein deutscher Architekt, J. C. L. Engel (1778—1840), der Studiengenosse Schinkels, in einem klassischen Empirestil seit 1816 in Helsingfors die öffentlichen Gebäude aufführte, welche bis auf den heutigen Tag der neuen Hauptstadt Finnlands ihr Gepräge verliehen. Es dauerte aber bezeichnenderweise mehr als ein Vierteljahrhundert nach seinem Tode, ehe man von finnländischen Architekten sprechen konnte.

Um die Zeit der russischen Eroberung war die volkstümliche Kirchenmalerei endgültig erloschen, welche seit der Einführung des Christentums in aller Anspruchslosigkeit gelebt, nach dem bilderfeindlichen Zeitalter der Reformation in den entlegensten Gegenden Finnlands wieder aufgelebt und im XVIII. Jahrhundert ihre letzte Blüte gehabt hatte. Jene ländliche Kunstübung

wußte ihre Zeit und starb dahin beim Herannahen der neuen Epoche. Vorläufig schien aber diese der Kunst möglichst wenig zu versprechen. Zwar können wir aus den ersten zwei Dezennien nach der Vereinigung des Landes mit dem russischen Reiche ein Paar in Finnland geborne, nicht unbedeutende Maler verzeichnen, von welchen der eine, Alexander Lauréus (1783—1823), wie einzelne Zeitgenossen in England und auf dem Kontinente, unbeirrt von den damals geltenden klassizistischen Kunstideen, dem einfachen Volksgenre huldigte und sogar noch ausschließlicher als jene, nach dem Vorbilde der holländischen Kleinmaler, sich nur um die dargestellten Lebensmomente und die malerischen Lichtprobleme kümmerte. Als ein unbewußter Nachfolger Pieter van Laers wurde er schließlich in der Ewigen Stadt, wo er seine letzten Jahre verbrachte, einer von den künstlerischen Wiederentdeckern des römischen Volks- und Brigantenlebens. Lauréus gehört jedoch mit besserem Rechte der Kunstgeschichte Schwedens an, zu welchem Lande auch der begabte Bildnismaler G. W. Finnberg (1784—1833), nach einem vergeblichen Kampfe mit den verzweifelten Kunstverhältnissen in Finnland, seine Zuflucht nahm. Die bescheidene Nachfrage nach Bildnissen, worin sich das einzige Kunstbedürfnis der damaligen gebildeten Finnländer offenbarte, wurde nunmehr eine Zeitlang durch umherreisende Maler fremder Herkunft und meistens geringer Fähigkeit hinlänglich befriedigt.

Inzwischen hatte sich aber in Finnland infolge des veränderten politischen Zustandes die Bewegung zu entwickeln begonnen, welcher wir die wesentlichsten Erscheinungen der geistigen Bildung unseres Volkes verdanken. In der Frühlingszeit des erwachenden nationalen Lebens wurde auch die finnländische Kunst geboren, nicht durch hohe Protektion, auch nicht infolge eines verbreiteten Kunstsinnes, sondern durch die Überzeugung patriotisch gesinnter Männer von ihrer kulturellen Bedeutung. Im Jahre 1846 wurde der Finnländische Kunstverein gestiftet, mit der Aufgabe, nicht nur den Kunstsinn durch jährliche Ausstellungen und Verlosungen zu erwecken und zu verbreiten, sondern auch durch Kunstschulen und Stipendien Künstler zu erziehen und zu unterstützen und außerdem noch eine Kunstgalerie in Helsingfors zu bilden. Unter den gegebenen Verhältnissen und in Betracht der vorhandenen Mittel könnte die ganze Unternehmung dem kühl erwägenden Verstande als die fast lächerliche Äußerung einer kindisch sanguinischen Begeisterung erscheinen. Indessen übertraf der Erfolg die Erwartungen selbst der kühnsten Utopisten. Vorerst kam die Tätigkeit des Vereins nur der Malerei zu gute. Die Skulptur wurde erst ein Jahrzehnt später durch den noch lebenden schwedischen Bildhauer C. E. Sjöstrand (geb. 1828) hier eingeführt.

Von Anfang an stark beeinflußt von dem hohen Patriotismus jener Tage, welcher so gewaltig aus den Werken der großen finnländischen Dichter Runeberg und Topelius uns entgegenflammt, stellte sich diese Kunst gleich in den Dienst der vaterländischen Ideen. Der Bahnbrecher unter den Malern, R. W. Ekman (1808—1873), ein Finnländer von Geburt und in mancher Hinsicht der Nachfolger von Lauréus, begann nach seiner Heimkehr aus dem Auslande 1845 seine Gegenstände aus dem finnischen Volksleben, aus den Dichtungen Runebergs und, ebenso wie Sjöstrand, aus dem großen finnischen, erst kurz vorher aus dem Munde des Volkes gesammelten Nationalepos »Kalewala« zu wählen. Abgesehen von dem Inhalt kann aber trotzdem von etwas spezifisch Finnischem in ihrer Kunst kaum die Rede sein, mehr vielleicht in den zwar etwas zu sehr zoologisch-beschreibenden, aber naiv-treuherzigen Vogelbildern des talentvollen Autodidakten F. v. Wright (geb. 1822).

Die volle Kraft der paar folgenden Künstlergenerationen wurde ganz in Anspruch genommen, um die junge Kunst auf ein europäisches Niveau zu erheben. Die Erziehung derselben in



Albert Edelfelt, »Pasteur in seinem Laboratorium«.
Nach dem Ölgemälde in der Sorbonne zu Paris.

ausländischen Kunstschulen, erst hauptsächlich Kopenhagen, Rom und Düsseldorf und seit den Siebziger Jahren hauptsächlich Paris, war nicht geeignet, die Selbständigkeit der finnländischen Kunst zu stärken. Auch darf nicht vergessen werden, daß die Künstler — ebenso wie Runeberg und Topelius — vorläufig und noch lange fast ausschließlich aus der höheren, schwedisch sprechenden, skandinavisch gebildeten Volksklasse hervorgingen.

Die Kunst war schon in dem dritten Viertel des letztvergangenen Jahrhunderts in Finnland durch einen ziemlich zahlreichen Künstlerkreis in recht verschiedenen Richtungen vertreten: und zwar die ältere Düsseldorfer Schönheitsschwärmerei durch den Figurenmaler E. J. Löfgren (1825 — 1884), das jüngere anekdotische Sittenbild derselben Schule durch K. E. Jansson (1846—1874) und A. Liljelund (1844—1899), während der Genremaler A. von Becker (geb. 1831) bei französischer Kunsterziehung einer ähnlichen Richtung folgte. In der Malerei hatte jedoch bis Mitte der Siebziger Jahre die Landschaft die Oberhand, besonders durch die jugendliche Energie und die Begabung des leider früh verstorbenen W. Holmberg (1830—1860), eines Schülers des Norwegers Gude in Düsseldorf, und durch seine zwei Nachfolger, Hj. Munsterhjelm (1840—1905), welcher die idyllische Schönheit der finnländischen Landseenatur schilderte, und B. Lindholm (geb. 1841), welcher bald die deutsch-romantische Auffassung mit dem Realismus der französischen Valeurmalerei vertauschte und in dem Meeresstrand und dem Walde die hauptsächlichen Gegenstände seiner detailreichen, beschreibenden Darstellung fand. Der Bildhauer W. Runeberg (geb. 1838), ein Sohn des finnländischen Dichterkönigs, und J. Takanen (1849—1885), der erste direkt aus dem finnischen Volke hervorgegangene Künstler, studierten erst in Kopenhagen, später in Rom, wo der Erstere einen bestimmenden Einfluß von der Antike empfing, bis er, im Jahre 1876 nach Paris übersiedelt, ohne den idealistischen Grundzug seiner Kunst zu verlieren, sich in der Formenbehandlung dem französischen Realismus anpaßte. Ihm verdankt die finnländische Skulptur eine Reihe ihrer größten Werke, wie zum Beispiel das in Helsingfors 1894 errichtete Monument Kaiser Alexanders II. Die hübschen Frauengestalten Takanens besitzen einen genre-



Albert Edelfelt, Modellstudie. Nach der Originalradierung.

haften Reiz, welcher sie in Finnland überaus populär gemacht hat.

Ohne die künstlerische Bedeutung dieser Maler und Bildhauer zu unterschätzen, muß man ihre historische Mission hauptsächlich in dem Einlenken der finnländischen Kunst in die Strömungen der europäischen suchen. Auch mit der darauffolgenden Generation, welche mit den Siebziger Jahren einsetzte, wurde es zwar vorläufig in dieser Hinsicht nicht anders, mit dem bezeichnenden Unterschiede jedoch, daß die finnländischen Künstler schon mit ganz anderem Selbstgefühl sich in die vorwärtsstrebenden Reihen drängten und sich nicht mehr mit dem passiven Sichführenlassen begnügten. Paris wurde nunmehr die Hauptschule der finnländischen Kunst, hier gewannen vor allem der Maler A. Edelfelt (1854—1905) und der Bildhauer V. Vallgren (geb. 1855) die Meisterschaft, mit welcher sie, die ersten unter den Künstlern Finnlands, sich berühmte Namen in der großen Kunstwelt erwarben.

Mit jugendlicher Begeisterung schloß sich Edelfelt der naturalistischen Freiluftmalerei an, indem er die breite, markige Wiedergabe der Luft- und Lichtwirkung mit einer plastisch festen Formgebung zu verbinden strebte. Gegen seine energische Kunst trat alles zurück, was die finnländische Figurenmalerei vorher geschaffen hatte. Edelfelt hat sehr verschiedene



Albert Edelfelt, Landschaft. Nach der Originalradierung.

Aufgaben behandelt: große Bilder aus dem Volksleben, Szenen aus der Geschichte Finnlands, religiöse Stoffe, elegante Damen, Landschaften, Illustrationen und Porträte. Seine vornehme Objektivität und seine intelligente Beobachtung machen ihn für die Bildnismalerei besonders geeignet. Steht er doch auch in seinen Volksszenen wie ein Porträtmaler ruhig, fast unbeteiligt, beobachtend und analysierend seinen Modellen gegenüber. In den Porträten versetzt er gerne die dargestellte Persönlichkeit mitten in ihren Lebensberuf, wie Pasteur (1885) in sein Laboratorium, Doktor Roux (1895) in sein Auditorium, die Sängerin Aino Ackté (1900) auf die Szene vor einer Probe und den Arzt Professor Runeberg (1902), einen Bruder des Bildhauers, in seine Klinik. Wie überall, so benützt er auch hier seine meisterhafte Lichtbehandlung als ein mächtiges Mittel der Belebung. Dieselbe Urteilsfähigkeit, welche seine Charakterschilderung in eine Art künstlerischer Geschichtschreibung verwandelt, macht ihn auch zu einem Illustrator von seltener Überzeugungskraft. Seine Bilder zu den Gedichten Runebergs lassen den Geist des Textes, das einfache, beherrschte Pathos dieser unsterblichen Gesänge überall durchleuchten. Sein letztes Werk ist die wahrhaft großartige Darstellung der Stiftung der finnländischen Universität im Jahre 1640, ein Wandgemälde in der Universitätsaula zu Helsingfors.

Vallgren ist wieder ein Künstler von ganz anderer Art. Mit einer nordischen Gefühlsinnigkeit verbindet er die Raffiniertheit der Pariser Eleganz. Der epischen Ruhe Edelfelts stellt er eine lyrische Reizbarkeit entgegen. Schon in den bald kecken, bald gemütvollen Werken seiner Jugend zeigt er eine ausgeprägte Begabung für die kleine Skulptur, und diesem Wege weiter folgend, gelangte er zu dem Punkt, wo Kunst und Kunstgewerbe sich begegnen. Im Anfang der Neunziger

Jahre begann er jene Bronzeflaschen zu formen, auf welchen kauernde weibliche Figuren ihre durch den ganzen Körper zuckende Trauer in Tränen ergießen. Seitdem trat er aber der rein dekorativen Skulptur noch näher in einer Reihe von Werken, wo schlanke weibliche Geschöpfe, nackt oder in fließenden Gewändern, bald froh genießend, bald aufgelöst im Schmerz, als Schwestern der Blumen ihr sensitives Traumleben nur in Wesensgemeinschaft mit diesen zu besitzen scheinen. In der kurzen Epoche des Symbolismus bekam seine »Blumensymbolik« durch ihren dekorativen Zweck eine ganz andere Berechtigung als die meisten Erzeugnisse dieser ephemeren Richtung.

Außerdem ist Vallgren aber auch für seine lebensprühenden Frauenstatuetten aus dem bretonischen Volke und aus der eleganten Pariser Welt, wie auch durch seine Statuen und Porträtbüsten bekannt. Die malerische Wirkung seiner so eminent modernen Formenbehandlung verstärkt er gern durch eine farbige Patina.

Seit drei Dezennien in Paris lebend, hat Vallgren die nähere Fühlung mit der heimischen Kunst so ziemlich verloren, während Edelfelt durch alljährlichen Aufenthalt in der französischen Hauptstadt immer wieder seine Verbindung mit der Weltkunst anknüpfte. Wir betonen diesen kosmopolitischen Zug ihrer Kunst, bemerken aber zugleich, daß beide auf zwar sehr verschiedene Weise Exponenten der finnländisch-schwedischen Rasse sind. Erinnert Edelfelt durch seine Geistesklarheit und die objektive Beherrschung der Kunst an Runeberg, so gemahnt Vallgrens lyrisch-melodische Subjektivität an Topelius.

Von den Künstlern derselben Generation müssen noch der elegante, leider früh durch Krankheit gebrochene Feinmaler G. Berndtson (1854—1895), die Malerin Fräulein Maria Wiik (geb. 1853) und, besonders wegen seiner großen Bronzegruppe »Die Schiffbrüchigen« in Helsingfors, der derb-realistische Bildhauer R. Stigell (geb. 1852) genannt werden. Der einzige Hervorragende unter den Künstlern Finnlands, welcher noch in Deutschland studierte, war der Landschafter V. Westerholm (geb. 1860) und er bezeichnet eben deshalb nur um so mehr den Umschwung, weil er, schon ein fertiger Künstler, unter dem Einflusse der französischen Freiluftmalerei, die in Düsseldorf gelernte Akademiekunst wieder abstreifte, um einer von den wahrsten und packendsten Schilderern finnländischer Natur zu werden. Als ausschließlicher Landschafter steht Westerholm fast allein unter unseren jüngeren Künstlern. Sonst ist auch bei uns die Berufsgrenze zwischen Landschafts- und Figurenmalerei so ziemlich verschwunden.

Neben Edelfelt, Vallgren und Westerholm wuchs eine neue Generation aus den Sechziger Jahren heran: die Bildhauerin Sigrid af Forselles (geb. 1860), welche in großen Reliefkompositionen spekulative Ideen niederlegt, die Malerinnen Venny Soldan (geb. 1860), Elin Danielson (geb. 1861) und Helene Schjerfbeck (geb. 1862), die Maler E. Järnefelt (geb. 1863), A. Gallén (geb. 1865), P. Halonen (geb. 1865) und A. Gebhard (geb. 1869), die Bildhauer E. Wikström (geb. 1864) und V. Malmberg (geb. 1867), alle in dem französischen Naturalismus erzogen, die meisten von den Malern jedoch unter dem mehr oder weniger radikalen Einfluß der neueren synthetisch-dekorativen Reaktion gegen die Naturanalyse weitergebildet. Seit der Mitte der Neunziger Jahre beginnt nämlich die Flächenwirkung der Farben bei stilisierender Vereinfachung der Linien sichtlich die vertiefte Raumdarstellung, die plastische Behandlung der Formen, die Licht- und Luftwahrnehmung und das Detailstudium zu beeinträchtigen und in extremen Fällen sogar fast zu verdrängen. Dieselbe Umwandlung manifestiert sich auch bei den jüngern Malern M. Enckell (geb. 1870), V. Blomstedt (geb. 1871), G. Engberg (geb. 1872) und H. Simberg (geb. 1873), der letztere ein Schüler von Gallén und, wie eine kürzere Zeit auch Enckell, ein Anhänger des Symbolismus. Mit der neuen Richtung hängt es wohl auch zusammen, daß die

finnländischen Künstler mit neuem Eifer nach Italien ziehen, wo sie lieber die primitiven Wandmaler wie Giotto und Simone Martini zu studieren scheinen als die Großmeister der Hochrenaissance. Jedoch bleiben sie nicht mehr lange im Auslande, sondern machen sich gerne in der Heimat auf dem Lande seßhaft. Unsere jüngste Künstlergeneration beginnt ferner wieder ihre Erziehung in deutschen Kunstakademien zu suchen. So hat zum Beispiel der begabte Maler W. Thomé (geb. 1878) in München studiert.

Da hier nicht alle diese Künstler charakterisiert werden können, müssen wir uns auf ein paar bezeichnende Punkte beschränken und bemerken vorher nur, daß Wikström in den letzten Jahren für Helsingfors zwei große Skulpturwerke schuf: das Monument für den Sammler der finnischen Volksdichtung, Lönnrot, und das Denkmal für den Schöpfer der staatlichen Existenz Finnlands, Kaiser Alexander I., das letztere als Frontongruppe am Palais der finnländischen Stände.



A. Gallén, Selbstporträt. Nach der Originalradierung.

Neben Edelfelt und Vallgren ragen unter den Künstlern Finnlands zur Zeit vor allen Järnefelt und Gallén hervor. Wenn man mit Recht unserer Kunst im allgemeinen einen sanften, leicht sogar dem Elegischen sich zuneigenden Charakter zuschreibt, so ist wohl Järnefelt der typische Vertreter derselben. Ungesucht findet er wie kaum ein zweiter den Ausdruck der feinen, schwermütigen Stimmung, welche durch die Natur des Landes geht und in der Gemütsart des Volkes wiederklingt. Nannte doch schon einer der ersten Erwähner der Finnen, der alte Jordanes, sie »mitissimi«. Im Besitz einer künstlerischen Bildung, welche seiner malerischen Begabung die Wage hält, erreicht er ohne Absichtlichkeit, ohne Forcierung oder Sentimentalität eine intime und gefühlvolle Stimmung selbst in den einfachsten Sachen, wie in einem Stückchen Wasser oder Waldboden, einer wilden Blume oder einem im Schnee fast vergrabenen Tannensprößling. Auch seine Figuren behandelt er mit der Anspruchslosigkeit und der Liebe eines Quattrocentisten.

Man kann sich kaum einen stärkeren Gegensatz denken als zwischen Järnefelt und Gallén. Ist der erstere maßvoll, einfach und sorgfältig, zu einer stillen Vertiefung einladend, so ist der letztere dramatisch, trotzig. Er zwingt uns den Eindruck in einem mächtigen Fortissimo auf. Kühn, selbstbewußt und hochstrebend, von Haus aus mit einer seltenen Malerbegabung ausgestattet, hat er die Phasen eines rückhaltslosen Naturalismus und eines ebenso einseitigen Symbolismus durchlaufen, welch letzterer ihn zu einer stilisierenden, grundsätzlich dekorativen Malerei geführt. Gallén ist der geborene Oppositionsmann, der Sezessionist par préférence unter den Künstlern Finnlands. Überaus originell, oft exzentrisch und bizarr, die Geschmacksforderungen des banalen Alltagsmenschen verachtend und den impulsiven Eingebungen eines stark persönlichen Genius folgend, setzt er der weltmännischen Universalität Edelfelts, der lyrischen Weichheit und Verschwommenheit Vallgrens, der liebenswürdigen Treuherzigkeit Järnefelts die rohe Kraft des Primitiven und des Phantastischen entgegen.

Seit der großen Erweckungszeit vor und um die Mitte des XIX. Jahrhunderts, als das Volk Finnlands zum Bewußtsein seiner selbst zu erwachen begann und während die finnländischen Künstler im Ausland sich die kosmopolitische Kunstsprache mit wachsendem Erfolg aneigneten, hatte sich in Finnland eine neue Zeit vorbereitet. Wurden die Kulturäußerungen bisher durch die schwedisch sprechenden, gebildeten Klassen bestimmt, so hatten sich die national-finnischen Bestrebungen unter scharfen Streitigkeiten mit der herrschenden, schwedischen Partei allmählich konsolidiert. Der Boden für eine finnisch gefärbte höhere Bildung wurde vorbereitet und die Kunstbegeisterung in dem eigentlichen Volke selbst oder in ihm näher stehenden Schichten der Bevölkerung geweckt. Wie ganz anders in der Tat der innerste Kern des finnischen Volksgeistes ist, als die helle und harmonische Weltanschauung eines Runeberg oder Topelius, das geht am besten aus »Kalewala« hervor.

Ein aufmerksam vergleichender Beobachter wird gewiß in der finnländischen Kunst, als ein Ganzes betrachtet, etwas Gemeinsames und Eigentümliches entdecken können, welches in der Natur des Landes und des von zwei verschiedenen Nationalitäten bestehenden Volkes seine Erklärung findet. Man hat sogar behauptet, daß diese Kunst einen besonders starken »Geruch des heimatlichen Bodens« besitzt. Aber erst in den letzten zehn Jahren hat sich darin eine spezifisch finnische Geistesrichtung zu manifestieren begonnen, jetzt auf einmal mit überraschender Kraft auf verschiedenen Gebieten der bildenden Kunst wie auch in der Musik (J. Sibelius, geb. 1865). Worin das Bezeichnende liegt, ist zwar leichter zu fühlen als zu sagen. Verglichen mit dem naiven Patriotismus der Bahnbrecher, scheint es weit mehr in der künstlerischen Auffassung als in dem Inhaltlichen zu liegen, in der volkstümlichen Schwerfälligkeit, in der urwüchsigen Kraft, in der phantastischen Romantik, in einer Reaktion gegen die leichtverständliche Allgemeingültigkeit der älteren Richtung mehr als in einer beschränkten Parteinahme für das Finnisch-Nationale in Aufgaben und Formen.

Als Vertreter dieser neuen Strömung muß unzweifelhaft nebst Sibelius vor allem Gallén bezeichnet werden. Die dumpfe Resignation der armen Feldarbeiter, die mächtige, sehnsuchtsvolle Poesie der tiefen Wälder und der einsamen Seen Finnlands sowie die märchenhafte Urzeitsstimmung »Kalewalas« versteht er wie kein zweiter zu schildern. Obschon er keineswegs die alten Heldengesänge zu illustrieren sucht, sondern sie immer frei für künstlerische Zwecke benützt, so haben sie doch für ihn fast den Charakter eines Selbsterlebten. Gallén ist in demselben Grade der Künstler der Wildnisse des Inneren Finnland und ihrer melancholischen Bewohner, der Dolmetsch der düsteren, maßlosen Phantastik des finnischen Nationalepos, wie Edelfelt ein Schilderer der offenen, entschlossenen, schwedischen Küstenbevölkerung und das Produkt des skandinavisch-finnländischen Geisteslebens ist.

Je mehr aber in Finnland Künstler direkt aus dem Volke hervorzugehen beginnen, um so mehr macht sich das nationale Element auch in einem ganz nüchternen Blick auf die Wirklichkeit geltend. Nirgends tritt jedoch das Echt-Finnische so ungemischt an den Tag wie bei dem Maler J. Rissanen (geb. 1873 als Sohn eines armen Arbeiters), welcher das Volksleben nicht etwa wie Ekman mit patriotischen Augen, auch nicht wie unsere älteren Genremaler der Düsseldorfer Schule sentimental idealisierend oder gar wie Edelfelt von einer vornehm künstlerischen Seite betrachtet, sondern wie ein Bauer die Bauern malt. Unbedingt zuverlässig als Volkslebensdokumente und in demselben Grade ohne geistigen Schwung sind ebenso die Holz- und Steinreliefs des Bildhauers E. Halonen (geb. 1875, ein Vetter des oben erwähnten Malers).





Ich möchte mich am liebsten auf die Malerei und die Skulptur beschränken, um von ihnen etwas eingehender sprechen zu können. Wenn man aber heutzutage von der finnländischen Kunst redet, so ist es einfach unmöglich, die Architektur und das Kunstgewerbe mit Stillschweigen zu übergehen.

Im großen und ganzen wiederholen sich auch in der Baukunst, fast mit einer geschichtlichen Gesetzmäßigkeit, die schon erwähnten Züge. Ohne von dem in seinen letzten Lebensjahren auflodernden Patriotismus berührt zu werden, war Engel (s. oben), ohne es zu wissen oder zu wollen, durch die pathetische Schönheit seiner Bauten auf seine Weise ein Ausdruck der idealen Begeisterung der finnländischen Erweckungszeit. Und als in den Siebziger Jahren die Architektur in Finnland endlich einheimische Kräfte zu ihrem Dienste fand, so lernte auch sie, wie die Skulptur



Axel Gallén, »Winter in Finnland«. Nach der Originalradierung.

und Malerei, ohne vorläufig eine nationale Eigenart zu äußern, in ausländischen Bauschulen, zum Beispiel Stockholm und Wien, die damals überall herrschende eklektische Formensprache der historischen Stilarten, und zwar mit ausgesprochener Vorliebe für die italienische Renaissance. Vertreter dieser Richtung sind vor allem der feine und maßvolle Fr. A. Sjöström (1840—1885), weiter Th. Höijer (geb. 1843), welcher Helsingfors mit einer Menge meistens üppig dekorativer Baufassaden bereichert hat, und schließlich der akademisch tüchtige, noch in rüstiger Tätigkeit wirkende G. Nyström (geb. 1856).

Indessen begann in den Neunziger Jahren, vorläufig ebenfalls ganz unter dem Einflusse ausländischer und kosmopolitischer Strömungen, welche nach Finnland aus Schweden, England und sogar Amerika kamen, gegen das plastische Ebenmaß, die symmetrische Kompositionsweise und die willkürlich konventionelle Ausschmückung der älteren Richtung und zu Gunsten größerer Freiheit, Wahrheit und Modernität eine Reaktion, welche bei uns um so schneller und vollständiger den Sieg davontrug, als in Finnland keine festgewurzelte Überlieferung, keine geheiligten Vor-



Axel Gallén, Studie zu einem Wandgemälde in der Grabkapelle zu Björneberg.

urteile, keine Denkmäler einer glorreichen Vergangenheit im Wege standen. Um jedoch nicht zu übertreiben, mag es aber zugleich besonders betont werden, daß trotz des auffallenden Umschwungs, zwischen der älteren und der jüngeren Generation um so weniger eine scharfe Grenze gezogen werden kann, als auch gewisse jüngere Architekten, wie U. Nyström (geb. 1861), O. Törnqvist (geb. 1864), S. Lindqvist (geb. 1867), K. Hård af Segerstad (geb. 1873) und andere, einem mehr oder weniger deutlichen Eklektizismus huldigen, nur daß die Vorbilder jetzt andere sind als früher und daß man nunmehr in der finnländischen Baukunst seltener Anklänge an die antike und italienische Architektur, als an mittelalterliche Stilarten und an die spanische und französische Frührenaissance oder an die nordische Spätrenaissance findet.

Da wir aber hier nicht im Stande sind, die Geschichte der finnländischen Baukunst zu schreiben, so müssen wir uns vornehmlich an gewisse, für ihre jüngste Entwicklung besonders bezeichnende Erscheinungen halten, welche in noch höherem Grade, als die zuletzt genannten, den Charakter einer Revolution an sich tragen. Die Vertreter dieser Richtung sind vor allem L. Sonck (geb. 1870) und die beiden Architekten-Firmen K. Lindahl (geb. 1874) und W. Thomé (geb. 1874) und H. Gesellius (geb. 1874), A. Lindgren (geb. 1874) und E. Saarinen (geb. 1873), welche drei Letztgenannten seit ihrem Debut mit dem finnländischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1900 zu einer frühen und seltenen Berühmtheit weit außerhalb der Grenzen Finnlands gekommen sind. Aus dem eben genannten Grunde muß die folgende Charakteristik sich hauptsächlich auf dieses Künstlertrio beschränken.

Die Ausgangspunkte dieser Bewegung sind nicht schwer nachzuweisen. Es sind das romanische Mittelalter im allgemeinen, die modern-englische Privatarchitektur, die finnischen Bauernhäuser aus Holz im eigentlichen Finnland und im russischen Karelien und schließlich die alte einheimische Steinarchitektur, wie diese in den fast zyklopisch schlichten Provinzialkirchen und alten Burgen Finnlands in ernster Großartigkeit uns entgegentritt. Nur im Zusammenhang mit der Musik eines Sibelius und der Malerei eines Gallén kann die neueste Architektur Finnlands



Axel Gallén, Studie zu einem Wandgemälde in der Grabkapelle zu Björneberg.

verstanden werden. In solcher Beleuchtung erscheint sie nicht, wie man etwa annehmen möchte, als ein willkürliches Produkt einiger neuheitssüchtigen und ehrgeizigen jungen Künstler, sondern als die Äußerung des modernen Kunstgeistes unter dem Einflusse der sozialen Entwicklung in Finnland.

Man hat das Wesen dieser Kunst mit dem Schlagwort »malerisch-romantisch« zu definieren gesucht und wohl mit Recht. Nicht das Konstruktive an und für sich, nicht sorgfältig geschnittene Profile, am wenigsten regelmäßige Wiederholung und Symmetrie, sondern die Poesie einer malerischen Freiheit und einer romantischen Stimmung scheint ihr allgemeines Ziel zu sein. Lieber nackte Wände als Gipsfassaden im Kulissenstil; reiche Details nur an bezeichnenden Stellen als Kontrast zu großen, ruhigen Flächen; das Äußere von dem Innern, die Verteilung der Fenster von dem praktischen und künstlerischen Lichtbedürfnis bestimmt; wirkungsvolle Gegensätze der hervorspringenden und zurückgezogenen Teile, der aufgetürmten Massen, des Lichtes und der Schatten; dominierende, rote Dächer; malerische Entrees mit schweren, kupferbeschlagenen Türen; das Innere selbst in einfacheren Privathäusern ebenfalls nach denselben Grundsätzen mit Rücksicht auf die malerische Gesamtwirkung gestaltet. In den Details sucht man den suggestiven Eindruck der archaischen Formen und der phantastisch stilisierten, einheimischen Naturmotive, im ganzen wie im einzelnen liebt man mehr die ungeschliffene Kraft des Elementaren als die elegante Phrase. Trotz des Anschlusses an die moderne, von England ausgehende Stilentwicklung und an das Mittelalter, welches dieser Richtung, wie jeder romantischen, bisweilen ganz unverhüllt vorschwebt, tritt zugleich das Nationale stark hervor, weniger jedoch in den einheimischen Leitmotiven als in der Märchenstimmung, welche an »Kalewala« oder die Wälder Finnlands mahnt. Es versteht sich von selbst, daß diese Architektur ihre schönste Wirkung erzielt, wo sie mit dieser Natur unmittelbar zusammenwirkt und wo die Niveauunterschiede ihren malerischen Reiz noch erhöhen, zum Beispiel in den Waldschlössern von Gesellius, Lindgren und Saarinen, wo diese geradezu als »malende Dichter-Architekten« erscheinen. In der modernen Hauptstadt Finnlands



E. Järnefelt, »Ackerbau mit Feuer«. Nach dem Gouachegemälde.

macht sie dagegen leicht den Eindruck eines Anachronismus, wie zum Beispiel in dem interessanten aber in der trivialen Straßenperspektive fast wie ein verirrter Fremdling aus einer anderen Welt und Zeit wirkenden Hause, welches Lindahl und Thomé für die Studierenden des polytechnischen Instituts in Helsingfors gebaut haben (vollendet 1903).

Noch ungefähr zwanzig Jahre jünger als die Architektur ist in Finnland jener Kunstzweig, welcher in drei bezeichnenden Gradationen, Kunstgewerbe, dekorative Kunst und Innenkunst genannt wird. Obgleich seit dem Jahre 1875 in Helsingfors ein Kunstgewerbeverein besteht, welcher mit Staatsmitteln eine stark frequentierte Schule unterhält, so kann man behaupten, daß eine dekorative Kunst hier erst unter dem Einflusse des sogenannten »modernen Stiles« entstand, als die Künstler, Maler, Bildhauer und Architekten, ihre Kräfte derselben zuzuwenden begannen. Galt doch das Kunstgewerbe unseren älteren Malern und Bildhauern vielfach als etwas unter der Würde der eigentlichen Kunst Liegendes und obschon die Gipsdekorationen der Fassaden und die Treppenhäuser den Architekten Gelegenheit genug zu einem prunkhaften Aufwand der dekorativen Mittel der historischen Stilarten gewährten, so waren doch aus Mangel an Anregung des freien Schöpfungsdranges auch hier die Voraussetzungen zur Ausbildung einer selbständigen dekorativen Kunst nicht vorhanden.

So jung aber auch diese Kunst in Finnland ist, so kann man doch auf diesem Gebiet schon wieder den Gegensatz zwischen einer mehr universalen und einer mehr nationalen Strömung in gleicher Weise wahrnehmen wie in der Skulptur, Malerei und Architektur. Der in Schweden geborne, in Finnland naturalisierte Maler Graf L. Sparre (geb. 1863) kann als der eigentliche Bahnbrecher der dekorativen Kunst in Finnland gelten. Ein feinsinniger Eklektiker, lehnt er sich hauptsächlich an englische und belgische, bisweilen sogar an historische Vorbilder an und entwickelt in seinen Möbeln und Zimmereinrichtungen eine meistens ganz moderne, zugleich kosmopolitisch gefärbte Eleganz. Für die nationale Richtung in dem Kunstgewerbe wurde dagegen die Wirksamkeit

Galléns maßgebend. Und zwar zeigen auch seine Werke in verschiedenen technischen Künsten: Holzschnitzereien, Glasgemälde, getriebene Metallplatten, Entwürfe für Möbel, Teppiche u. s. w., dieselbe trotzige Originalität, dieselbe Vorliebe für einen phantastischen Archaismus, dieselben erschütternden Ideen, dieselbe symbolistische Stilisierung der aus der heimischen Natur entlehnten Motive, wie seine Bilder. Verglichen mit den Arbeiten Graf Sparres machen diese Erzeugnisse, wie in gleicher Weise die in einem Gusse mit der Architektur komponierte Innenkunst Gesellius', Lindgrens und Saarinens oder Lindahls und Thomés, die Möbel des Architekten W. Jung (geb. 1879), die Bildergewebe des Malers V. Blomstedt (geb. 1871) und die Kleinkunst des noch ganz jungen E. Ehrström (geb. 1881), des einzigen Finnländers, welcher sich als Spezialist ausschließlich dem Kunstgewerbe gewidmet, im allgemeinen denselben Eindruck eines scharfen Gegensatzes, fast möchte man bisweilen sagen einer Rassenverschiedenheit, welchen wir vorher in der Malerei zwischen Edelfelt und Gallén und in der Architektur wahrgenommen haben. Auf diesem Gebiet findet man ebenfalls hie und da einen Anschluß an die heimische Volkskunst: an die karelischen Stickereien und die Teppichmuster der Bauern im westlichen Finnland, an die Kerbschnittmuster der karelischen Holzarbeiten sowie an die altfinnischen Metallfibeln. Doch zeigt sich wieder das nationale Element weit mehr in dem Nordisch-Phantastischen, dem Romantisch-Stimmungsvollen, dem kräftigen Archaismus, der volkstümlichen Schwerfälligkeit. Durch ihre originelle Erfindung und ihren ländlichen Geschmack passen in diesen Zusammenhang vorzüglich die Töpferarbeiten des belgischen, seit Jahren in Finnland wirkenden Malers, Radierers und Keramikers A. W. Finch (geb. 1854).



E. Järnefelt, Bildnis. Nach dem Gouachegemälde in der Galerie zu Helsingfors.

In Finnland, wo die großen Mittel fehlen, ist viel Erfreuliches durch das Vereinswesen zu Stande gebracht worden. So ist — wie der »finnländische« und nunmehr auch einige lokale Kunstvereine für die Malerei und die Skulptur und der Kunstgewerbeverein für das höhere Gewerbe im allgemeinen — die Vereinigung der »Freunde der finnländischen Handarbeit« seit ihrer Gründung im Jahre 1879 für die Textilkunst eine gute Stütze gewesen.



Hugo Simberg, »Finnische Landschaft«. Nach der Originalradierung.

Heutzutage lebt die Kunst sehr schnell. Die Richtungen lösen sich ab in stetigem Wechsel. Wie langes Dasein dieser jüngsten Strömung beschieden ist, welche sich mit so revolutionärer Kraft, besonders in der Architektur und den übrigen technischen Kunstarten manifestiert, läßt sich noch nicht sagen. Hat es doch an lauten Protesten nicht gefehlt. Das Publikum fühlte sich, besonders anfangs, durch ihre Neuheit und ihren Subjektivismus verwirrt. Man vermißte manchmal die natürliche Rücksichtnahme auf die Forderungen des modernen Lebens, man fand darin eine gesuchte Volkstümlichkeit und hat sie roh und bäuerlich gescholten. Auch haben nachahmende Epigonen bereits die Einseitigkeiten und Mängel derselben in einer Weise übertrieben, welche sogar entrüsteten Widerspruch von leitender Seite hervorgerufen hat. Und diese selbst scheint zu einer Verfeinerung des Stiles zu neigen. Gegen den romantischen Nationalismus hat sich schließlich und zuletzt aus dem Kreise unserer jüngsten Architekten eine heftige Reaktion zu Gunsten des kosmopolitischen Rationalismus erhoben. Vielleicht liegt in solchen Erscheinungen schon der Keim zu der künftigen Verwandlung oder Auflösung der herrschenden Richtung, was natürlicherweise in sehr hohem Grade auch von den Bewegungen in der Weltkunst abhängen wird.

Aber ohne prophezeien zu wollen, kann man jetzt schon die großen Züge der bisherigen Kunst in Finnland mit einiger Sicherheit bestimmen. Die Vaterlandsliebe stand als ein freilich sehr wenig kunstverständiger Pate an ihrer Wiege. In fremden Schulen erzogen, lernte sie ihren heimatlichen Inhalt in eine eklektische Sprache kleiden, bis ihr wachsendes Selbstvertrauen die nationale Eigenart auch im formalen Ausdruck durchklingen ließ. Und je mehr die politische Existenz des finnländischen Volkes gefährdet wurde, um so stärker trat in der Kunst der nationale Gedanke hervor, das Recht dieses Volkes auf eine selbständige Entwicklung behauptend. Es hieße jedoch, die Art dieses Stückchens Kunstgeschichte gänzlich verkennen, wollte man der finnländischen Kunst politische Leitmotive beilegen. Auch in ihrer letzten Phase sich keineswegs gegen die befruchtenden Einflüsse von außen her verschließend, zeigt sie im

Gegenteil der Hauptsache nach dieselben Wandlungen wie die Weltkunst und besonders die nordische Kunst überhaupt. Rein künstlerische Ziele verfolgend, zieht sie nur ihre Kräfte aus dem Nährboden des nationalen Lebens, weil sie damit in unmittelbarer Wechselbeziehung steht. Darum und weil sie von keinem Hofe und keiner Akademie beeinflußt wird, ist die finnländische Kunst in demselben Sinne wie die norwegische wesentlich demokratisch. Ihr fehlt fast jede Spur eines offiziellen Anstrichs und sie hat den Vorteil gehabt, mit seltener Freiheit den Forderungen und dem Geschmack des Publikums gegenüber sich entwickeln zu können, eben weil sie vom Anfang an gewöhnt wurde, selbst diese Forderungen und diesen Geschmack zu bestimmen.

* * *


Louis Graf Sparre, »Skigänger«. Nach der Originalradierung.

In der hier geschilderten Entwicklung haben die graphischen Künste eine so unbedeutende Rolle gespielt, daß ich lange und sehr gezweifelt habe, ob mein Aufsatz für die vorliegende Zeitschrift passen könnte. Zwar beschäftigte sich schon Lauréus gelegentlich mit der Radiernadel, indem er auch in dieser Hinsicht von holländischen Vorbildern bestimmt wurde. Das Zeitalter der Lithographie fand Finnland noch ganz unvorbereitet für künstlerische Leistungen. Wohl ist es auffallend und für unsere Verhältnisse bezeichnend, daß vor der Entstehung einer eigenen Kunst in Finnland eine ganze Reihe von zwar mehr oder weniger autodidaktischen, dilettierenden oder geschäftsmäßigen Talenten finnländischer Herkunft in Schweden als landschaftliche, naturwissenschaftliche oder reproduzierende Illustratoren in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts auftrat. Als aber der künstlerische Patriotismus in Finnland seine erste kühne Tat mit einem großen Werke im Genre der Voyages pittoresques, »Finnland dargestellt in Zeichnungen«, 1845 begann, so mußten die Tafeln in Leipzig lithographiert werden. Und mit diesem ersten Versuch war die Lust zu künstlerischen Publikationen in Finnland für ein halbes Jahrhundert so gut wie erstorben.

In der Tat war es erst das von der neuen dekorativen Richtung erweckte Gefühl für die Wirkung der Stoffe und der technischen Verfahren, welches schließlich bei uns die Tür für die Druckkunst öffnete. Und zwar muß auch in dieser Hinsicht Gallén als der eigentliche Bahnbrecher bezeichnet werden. Sein suchender Geist hat ihn zu verschiedenen Experimenten geführt: Holzschnitten in Inkunabelstil, Radierung, Aquatinta, Farbendruck von Holzstöcken und Kupferplatten. Auch Edelfelt, Graf Sparre, Simberg, die Bildhauerin Hilda Flodin (geb. 1877), der noch ganz junge Maler H. Tandefelt (geb. 1882) und andere haben sich mit

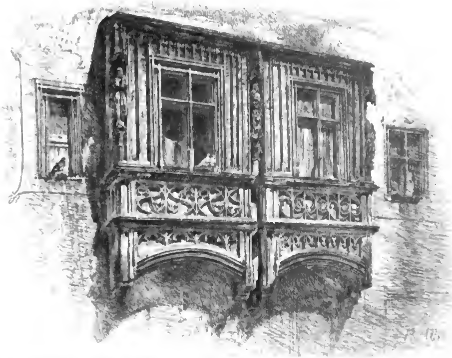
Erfolg als Radierer versucht. Es muß jedoch betont werden, daß diese Kunstübung bei uns bis jetzt hauptsächlich nur beiläufig, meistens mehr als ein dilettantischer Zeitvertreib getrieben wurde. Nur einer der Jüngsten, Fr. G. Ålander (geb. 1883), scheint sich der Griffelkunst speziell widmen zu wollen.

Unter solchen Umständen kann von einer Geschichte der graphischen Künste in Finnland nicht die Rede sein. Es handelt sich also, abgesehen von dem verschiedenen Grade der künstlerischen Begabung, um die Verschiedenheiten der Auffassung und der Behandlungsweise, welche auf diesem Gebiet in eben derselben Weise zum Ausdruck kommen, wie in der Malerei, und zwar hier vor allem um die zwei Gegensätze: Gallén, die starke, oft extravagante Persönlichkeit, und Edelfelt, die ruhige, intelligente Beherrschung des Wollens und Könnens. Um jedoch den Leser nicht mit unnötigen Wiederholungen zu ermüden, glaube ich mich hier mit einem Hinweis auf das schon oben Gesagte begnügen zu müssen. **J. J. Tikkanen.**



Victor Westerholm, »Fluß Kymmene«. Nach dem Ölgemälde.







RUDOLF VON ALT ALS GRAPHIKER.[1]



Rudolf Alt, Originalradierung.

Zwei noch unpublizierte Radierungen Rudolf Alts, deren Platten wir durch die gütige Vermittlung Herrn Ferdinand Schmutzers so glücklich waren zu erwerben, sowie eine bisher so gut wie unbekannte, sehr frühe Lithographie des Künstlers, deren, wie es scheint, einzigen Abdruck uns Herr Dr. August Heymann liebenswürdigerweise zur Reproduktion überläßt, bieten uns die erwünschte Gelegenheit, Rudolf Alts als Graphikers zu gedenken, als der er einerseits verhältnismäßig wenig gekannt wird und als der er andererseits gerade unserer Gesellschaft am nächsten steht.

Ist auch das, was Rudolf Alt als Graphiker geschaffen hat, im Vergleich zu den unzähligen Werken, die er uns als Maler beschert hat, verschwindend wenig, so ist es doch interessant genug und enthält namentlich unter den Lithographien ganz hervorragende Leistungen. Daß es der Vater Jakob war, der Rudolf Alt die Anfangsgründe der lithographischen Technik beibrachte, kann wohl als ausgemacht gelten. Gleichwohl weicht bereits die schon erwähnte früheste uns bekannte Lithographie Rudolf Alts (Brunnenruine in Kuttenberg, 1843[2]) völlig von den Steinzeichnungen des Vaters ab, unter denen sich unseres Wissens wenigstens keine einzige findet, die so wie jene mit der Feder gezeichnet wäre. Doch auch Rudolf Alt gibt diese Technik, in der damals Johann Nepomuk Geiger brillierte, anscheinend als zu wenig malerisch gleich wieder auf und bedient sich nur mehr der Kreide, der sich bald auch Pinsel und Schabmesser zugesellen. Alts Lithographien der Fünfziger Jahre arbeiten bereits mit den von den Franzosen überkommenen starken Gegensätzen von Licht und Schatten, und ihr malerischer Eindruck wird durch die Anwendung einer Tonplatte noch gesteigert. Die Lithographien Jakob Alts

[1] Vergleiche hiezu den Katalog seiner graphischen Arbeiten in den »Mitteilungen«, 1906, Seite 27 ff.

[2] Siehe die Abbildung in den »Mitteilungen«, 1906, Seite 27.

sehen im Vergleich zu denen seines Sohnes wie zaghaft oder wie verblaßt aus, und doch finden sich unter ihnen, wenn man sie mit Muße und mit Liebe betrachtet, Blätter, deren Zartheit entzückt und die in ein wundervolles silbergraues Licht getaucht sind. Rührend ist es (z. B. an der von Jakob und Rudolf Alt lithographierten Serie »Grätz« von 1855) zu beobachten, wie der Vater in den Bannkreis des robusteren Talentes seines Sohnes gerät, wie er gleichfalls mit einem Ton manipuliert und die Schatten vertieft und die Lichter erhöht und wie ihm das alles nicht recht gelingen will. Durch die Mitarbeit an Libays »Ägypten« lernte Rudolf Alt die farbige Lithographie anwenden. Das Blatt »Konstantinopel« zeigt, mit welch sicherem Geschmack er mehrere Farben zu gebrauchen weiß. Auf den großen Lithographien der Fünfziger und Sechziger Jahre, denen nicht nur wegen ihres Formates ein besonderer Platz unter seinen graphischen Arbeiten gebührt, verwertet er die so gewonnenen Erfahrungen, arbeitet aber nicht mit ausgesprochenen Farben, sondern nur mit ein paar Tönen, die sich in den Nuancen von dunkelm bis zum lichtesten Ockergelb und vom hellsten Grünlichblau bis zum ziemlich tiefen Blaugrau bewegen. Außerdem ist auf vielen Drucken die farbige Wirkung durch Handbemalung, die teils vom Künstler selbst herrührt, teils auf ein von ihm koloriertes Exemplar als Vorlage zurückgeht, erhöht. Diese großen Lithographien, fast durchwegs Aufnahmen aus der Vogelperspektive, sind treffliche Beispiele dafür, wie derlei Aufgaben, wenn dabei auch das topographische Moment im Vordergrund steht, trotzdem künstlerisch gelöst werden können. Die Gesamtansicht von Wien und die Blätter »Schönbrunn« und »Laxenburg« sind besonders schön.

Zu radieren hat Alt anfangs der Dreißiger Jahre begonnen, gleichfalls unter der Anleitung seines Vaters. Doch hat er von dessen paar Radierungen sicherlich keinen so nachhaltigen Eindruck empfangen wie von seinen vielen ausgezeichneten Lithographien. Wenigstens scheint er fast durch 40 Jahre die Radiernadel nicht angerührt zu haben. Die Radierung »Der Doppel-Erker der alten Burg in Klosterneuburg« von 1846 bildet eine vereinzelte Ausnahme und leitet durch Stil und Technik zu den späten Arbeiten hinüber. Die beiden frühesten Blätter sind ebenso wie alle anderen in reiner Linientechnik gearbeitet. Sie zeigen neben der Gebundenheit des Anfängers auch noch die peinliche Sorgfalt von Jakob Alts mehr zeichnerischem als malerischem Stil, während sich die späten Arbeiten, in der Nähe ein Gewirr durcheinander hastender Striche und Strichelchen, erst in der Ferne zu breiten Licht- und Schattenmassen zusammenschließen. Derselben malerischen Absicht dient auch der gerne stehengelassene Ton, aus dem weiße Stellen umso wirkungsvoller herausleuchten. Im Gegensatz dazu waren die Platten der Dreißiger Jahre gleichmäßig blank gewischt. Die Radierung, die das neue Opernhaus darstellt, entstand damals, als unsere sich eben bildende Gesellschaft neues Leben in die Wiener Graphik brachte. Ungefähr derselben Zeit (dem Jahre 1870) gehören Alts früheste Radierungen in Leitners »Schönbrunn« an. Leiden einige der in diesem Werke vorkommenden Interieurradierungen Alts an einer gewissen Unklarheit der Luftperspektive, einem Mangel, den freilich auch spätere Aquarelle des Künstlers aufweisen, so hat er doch auch mit der Radiernadel Vorzügliches geschaffen, wofür die kleinere der beiden hier zum ersten Mal abgedruckten Platten einen vollgültigen Beweis erbringt.

A. W.



Ludwig Michalek, »Winterbild aus dem Allgemeinen Krankenhaus«. Originalradierung.

RADIERUNGEN VON LUDWIG MICHALEK.

(Festschrift für Hofrat Weinlechner.)

Daß einem bedeutenden Professor der Medizin zu seinem fünfzigjährigen Doktorjubiläum eine Festschrift gewidmet wird, die mit nicht weniger als zweiundzwanzig Originalradierungen von Künstlerhand geziert ist, dürfte wohl keine alltägliche Erscheinung sein. Im vorliegenden Falle wird sicherlich dem kunstsinnigen Jubilar das Gebotene lieber gewesen sein, als die bei solchen Anlässen sonst üblichen Sammlungen von gelehrten Aufsätzen. Die Illustrationen folgen dem Text, der eine Lebensgeschichte des bekannten Chirurgen Josef Weinlechner enthält, und geben besonders denkwürdige Momente und Orte aus dessen öffentlichem und privatem Leben wieder. Siebzehn Radierungen rühren von Ludwig Michalek her; nur fünf wurden aus Zeitmangel einigen Schülerinnen des auch als Lehrer sehr geschätzten Künstlers übertragen. Unter den Radierungen Michaleks sind einige, die zu den besten gehören, die er überhaupt geschaffen hat. Vorzüglich in den landschaftlichen Blättern finden wir jene zarte und poetische Auffassung und jenen feinen Geschmack, die Michalek gerade in seinen besten Arbeiten eigen sind. Die Ausstattung des Werkes wirkt durch die seltene einheitliche Verwendung von Radierungen zur Illustration sehr vornehm und eigenartig. Eine der besten Radierungen Michaleks sind wir dank der Freundlichkeit des Künstlers in der Lage, unseren Lesern vorführen zu können. Nach dieser Probe wird man vielleicht bedauern, daß die feinsinnige Publikation nur in einer sehr beschränkten Auflage für die Familie und den Freundeskreis gedruckt worden ist.

G. G.

EINE UNVERÖFFENTLICHTE ZEICHNUNG DÜRERS.

Die in unserer Abbildung beigegebene Federzeichnung wird jetzt zum ersten Male veröffentlicht. Sie befindet sich, aus der Collection Modène herstammend, in der Handzeichnungensammlung des Louvre, unter den nichtausgestellten Blättern Dürers und seiner Nachahmer. Im geschriebenen alten Katalog geht sie unter dem Namen des Meisters und trägt die Nummer 18.581. Man sieht darauf links den Erlöser, wie er durch die Menge vor Pilatus geschleppt wird, der rechts, in der Türe seines Hauses stehend, mit der Rechten auf Christus hinweist. Oben die Jahreszahl 1518, darunter das Monogramm.

Das Blatt wurde auch niemals eingehender besprochen. Nur Ephrussi erwähnt es an einem versteckten Ort, bei der Beschreibung der grünen Passion (1504), mit der Bemerkung, Dürer erinnerte sich bei dieser »Christus vor Caiphas« (sic!) darstellenden und 1518 ausgeführten Zeichnung lebhaft an die entsprechende Szene der grünen Passion. Lippmann nahm das Blatt nicht auf.

Wir haben es hier, trotz allem Stillschweigen der Forschung, mit einer zweifellos eigenhändigen Arbeit des Meisters zu tun, die, wenn auch nicht zu den besten, so doch zu den historisch bedeutenden gehört und nichts anderes ist als eine um 1504 angelegte, aber erst im Jahre 1518 vollendete Umarbeitung des »Christus vor Pilatus« der grünen Passion. Die rechte Hälfte der Komposition ist mit einer blasseren, Christus und die Verfolger sowie die Fortsetzung der Architektur nach hinten und einige korrigierende Züge am Kopfe des Statthalters sind mit einer viel tieferen Tinte gezeichnet. Auch links bemerken wir aber die mit ganz leichten Federzügen hingeworfenen früheren Andeutungen der Figuren.

Daß die Figur des Statthalters mit dem architektonischen Rahmen um 1504 entstand, beweisen alle stilistischen Eigentümlichkeiten, nämlich die noch ziemlich magere Bildung des ganzen Körpers, die schmalen Draperiefalten, die engen, unklaren Strichlagen, die Grundformen der Hände und des Kopfes mit der dürren, gebogenen, spitzen Nase. Zur Überprüfung wolle man unsere Figur mit dem Pilatus auf der »Vorstellung« und der »Geißelung« der angeführten Folge, hauptsächlich aber auf den Studien dazu vergleichen.

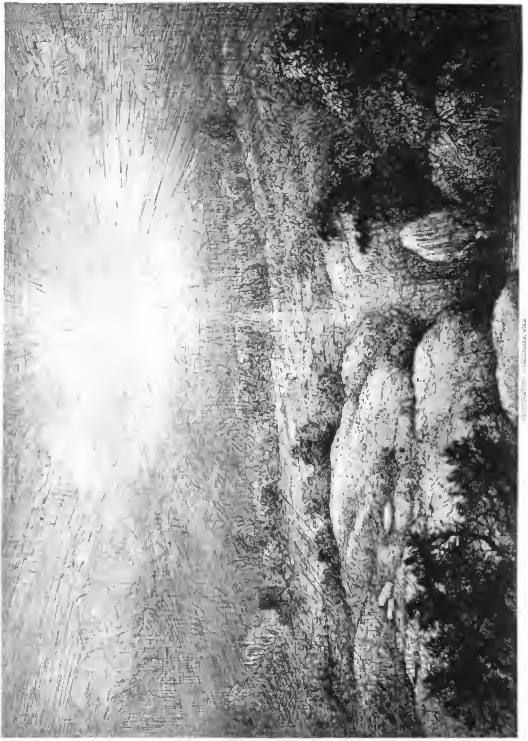
Die Menschenmenge mit dem Erlöser übt, trotz dem späten Datum der Vollendung, eine ziemlich ungünstige Wirkung aus. Dürer mußte sich da eben in Grenzen bewegen, die seinem geänderten Formgefühl widersprachen, und arbeitete infolgedessen nicht mit der gewohnten Freiheit. Doch entsprechen auch hier alle Einzelheiten seinem damaligen Stil. Dieselbe künstlerische Handschrift sehen wir in allen um 1518 gemachten Zeichnungen. Als Belege erwähnen wir nur: »Christus am Ölberge« (1518), in der Sammlung des Louvre, dieselbe Darstellung in der Albertina und die bekannten trophäentragenden Reiter zum Triumphzuge des Kaisers Maximilian. Daß in unserer Zeichnung dieselben Grundformen der Hände, Augen, Nasen u. s. w. viel nachlässiger hingeschrieben erscheinen, erklärt sich ganz verständlich aus dem Umstand, daß der Meister seine früher begonnene Studie nach vielen Jahren ohne weitere Absichten beendigte.

Zoltán Takács.



A. DÜRER







Sir J. C. Robinson, »Sturm und Regen (A Swollen Burn at Shandon)«. Nach der Originalradierung.

SIR JOHN CHARLES ROBINSONS RADIERUNGEN.

Einige der beachtenswertesten Leistungen des vergangenen Jahrhunderts sind von Künstlern geschaffen worden, die die Kunst eigentlich nur als Liebhaber ausgeübt haben. Natürlich drängt sich uns da sofort der Name des greisen Seymour Haden auf die Lippen als eines, der nicht nur sich selbst bis zur höchsten Vollendung ausbildete, sondern der auch einer der erfolgreichsten Aneiferer zur Zeit der Wiedergeburt der Radierung vor ungefähr 50 Jahren war.

Es ist vielleicht nicht ganz zutreffend, Sir John Charles Robinson hierher zu zählen, denn nachdem er sich eine Zeitlang für den Beruf eines Architekten vorbereitet hatte, widmete er sich zu Beginn der Vierzigerjahre unter Drolling in Paris allen Ernstes dem Studium der Malerei und war von da an etliche Jahre hindurch in seiner Kunst als Praktiker und Lehrer ununterbrochen tätig. Jedoch wenigstens vom Jahre 1852 an, als sich seine Interessen von seiner Stellung als Leiter der Government School of Design zu Hanley in den Potteries abkehrten und er sich der großen Aufgabe unterzog, die Übersiedlung der Kunstsammlungen von Marlborough House nach South Kensington ins Werk zu setzen, war seine Zeit durch seine offiziellen Pflichten als

Direktor des neuen Viktoria and Albert Museum und durch den enthusiastischen Eifer, mit dem er seines Amtes waltete und für die Nation sammelte, so ausgiebig in Anspruch genommen, daß der praktische Künstler vor dem Kritiker notwendigerweise zurücktreten mußte.

Und was den Radierer betrifft, so verrät die Gesamtsumme seiner Arbeiten, die sich bloß auf 29 Platten beläuft, eher die gelegentlichen Übungen eines Liebhabers als die andauernde Beschäftigung des berufsmäßigen Künstlers.

Obgleich Sir John Charles Robinson nur um sechs Jahre jünger ist als Seymour Haden — er wurde 1824 geboren —, so hebt tatsächlich sein radiertes Werk nicht vor den Siebzigerjahren an. Das unmittelbar auf seinen Rücktritt von der Leitung des South Kensington Museum, der 1869 stattfand, folgende Jahrzehnt bildet die Hauptperiode für seine Tätigkeit auf diesem Gebiet. Denn von 1880 an bis gegen 1892 scheint er keine Platte radiert zu haben; seine Stellung als Queen's Surveyor of Pictures hat zweifellos den größten Teil seiner Arbeitskraft beansprucht. Kurz nach seinem Rücktritt vom South Kensington Museum hat er auch den Katalog der Michelangelo- und Raffael-Zeichnungen in Oxford verfaßt, der zusammen mit dem Katalog der (1895 für das Britische Museum erworbenen) Zeichnungen der Malcolm-Sammlung das bekannte Denkmal seiner kritischen Tätigkeit und Schärfe bildet.

Schließlich hat er sich während der letzten paar Jahre in der Zurückgezogenheit seines Landsitzes zu Newton Manor, Swanage, abermals der Radierung zugewendet und die unverminderte Kraft seines Alters wird durch die Schöpfung einiger seiner wirkungsvollsten Platten bezeugt.

Während seiner ganzen Laufbahn als Radierer hat Robinson unentwegt ein Ideal im Auge gehabt und es ist dieses Ideal und der Erfolg, mit dem er ihm nachstrebte, was ihn zu einem der interessantesten Charaktere in der Geschichte der Radierung im vergangenen Jahrhundert macht. Wenn er in der Entwicklung der Kunst nicht die bedeutende Rolle gespielt hat, die er hätte spielen können, muß das zum Teil auf die geringe Anzahl seiner Radierungen zurückgeführt werden, die nur überhaupt öffentlich ausgegeben wurden: eine Serie von zehn Blatt, 1873 von P. & D. Colnaghi publiziert, ist sozusagen der einzige Fall, in dem er sich an ein Publikum wandte. Aber das Publikum zeigte kein Verständnis und seit der Zeit vermied er beharrlich den offenen Markt. Er stellte nur in weit von einander abliegenden Zwischenpausen, zumeist bei den Painter-Etchers aus, druckte gewöhnlich nur eine ganz beschränkte Anzahl von Exemplaren, die er seinen Freunden zum Geschenk machte, und suchte so weder Ruhm noch kritische Beurteilung. Eine beinahe natürliche Folge hievon war, daß seine Radierungen bei weitem nicht so bekannt wurden, wie sie es nach ihrer Trefflichkeit und Eigenart verdient hätten.

Aber um auf sein Ideal zurückzukommen, so hat sich sein ganzes Streben auf die Wiedergabe von atmosphärischen Effekten unter den wechselvollsten Umständen konzentriert. Im strengen Gegensatz zu Whistler, dessen Atmosphäre stets eher auf dem Weglassen als auf der Verwendung von Linien beruht, stützt sich Robinson mit einer Vorliebe für die stürmische Seite der Natur bei den von ihm beabsichtigten Effekten von Wolken, Sonnenschein und Regen auf einen ausgiebigen Gebrauch der Linien. Wenn vor dem XIX. Jahrhundert kein Radierer den wahren Wert des Weglassens bei der Wiedergabe des Lichtes zu schätzen vermochte, so gab es andererseits nur wenige, die sich bei der Behandlung der Atmosphäre der positiven Methode mit einigem Erfolg zu bedienen wußten. Rembrandt hat damit angefangen, hat aber das Verfahren nur auf seinem berühmten Blatte »Die drei Bäume« erprobt und unter seinen Zeitgenossen fällt einem etwa noch Zeeman mit seinen köstlichen stürmischen Seestücken ein, aber wer sonst?

Whistlers Radierung »Der Sturm« (Wedmore, Nr. 77) reicht aus, um zu zeigen, daß dieser Künstler mit der positiven Methode glänzende Resultate zu erzielen im stande war, wenn er sich die Mühe gab, sie anzuwenden; aber er tat selten so und hielt sich für gewöhnlich an das negative Verfahren. Legros hat in dieser Hinsicht vielleicht häufigere Versuche unternommen, und Hadens Blatt »From my study window« ist in der Wiedergabe von Wolkenmassen beinahe unübertroffen geblieben. Aber sie alle haben es Robinson überlassen, sich ernstlich an die ungleich schwierigeren Vorwürfe von Sonnenschein und Sturm zu machen. Wenn das Gesamtergebnis, zu dem er es brachte, nicht den Glanz der gelegentlich in derselben Absicht von Meistern wie Whistler und Legros geschaffenen Platten offenbart, so kann doch die Überzeugung, mit der er es wagte, mit Hilfe der Linie fast allzu schwere Probleme zu bewältigen, seinem Genius nicht hoch genug angerechnet werden.

Schaltet man eine vom Jahre 1866 datierte unvollendete Skizze von Tarazona aus dem Kreise der Betrachtung aus, so fängt Robinsons ernstliche Beschäftigung mit der Radierung nicht vor 1871 an und einige seiner Platten aus diesem und dem folgenden Jahre zeigen eine technische Meisterschaft, die er nachher kaum mehr übertroffen hat. Die meisten der Gegenstände sind von Spanien und Portugal genommen oder aus der Gegend von Swanage in England und diese sind immer der Lieblingshintergrund für des Künstlers Ideen geblieben. Wir drücken uns so aus, weil Sir John Charles Robinson im vollsten Sinne des Wortes eher ein Künstler des Himmels als auch nur des kleinsten Stückchens Erde ist, und das ewig wechselnde Aussehen seines eigentlichen Themas die Wahl des schmalen Streifen Bodens unten zu einem Faktor zweiter Ordnung macht.

Während er in einigen seiner frühen Blätter, wie z. B. »Ulwell Mill«, noch keinerlei Versuch macht, über die einfachste Behandlung der irdischen Natur hinauszugehen, tritt er bereits in anderen, wenn der Vergleich erlaubt ist, wie Alexander, seine Reise nach dem Himmel an. Die Radierung »Talavera, The Battlefield« zeigt eine fast flache Landschaft mit Baummassen hier und dort: alles Gewicht ist auf die Erscheinung der finsteren Wolken gelegt, durch die stoßweise die Sonne bricht, schwankende Schatten über die Ebene werfend. Auf einem anderen Blatte, das »Space and Light« heißt, ist der Glanz des Sonnenlichtes, das über einen scharfen Hügelrücken fällt, zum Vorwurf genommen. Hier wie sonst noch oft in seinen Radierungen nimmt er, nachdem er zuerst die Strahlen durch bestimmtere Linien dargestellt hat, zum Schaben und Polieren der Platte seine Zuflucht und bringt dadurch etwas wie das Zittern des Sonnenscheins in heißer oder stürmischer Luft zum Ausdruck.

Das eigentliche Thema dieser Radierung ist vor verhältnismäßig kurzer Zeit — im Jahre 1896 — auf einer Platte wiederholt worden, wo »Swanage Down« den Hintergrund abgibt für eine Studie von Sonnenschein und Nebel (»Sunlight and Mist«), die durch ihre Konzentriertheit bemerkenswert ist.

Eine der Radierungen von 1872, »The Agglestone, Isle of Purbeck«, zeigt eine sparsamere Anwendung der Linientechnik. Es ist eine flotte Skizze, und ein paar Linien, die über die Gestalt eines Hügels gezogen sind, genügen, um den Eindruck der schwer über dem Felsgipfel lastenden Luft zu erwecken. Das gleiche Verfahren ist in dem Blatte »Nine Barrow Down«, das aus demselben Jahre stammt, zu weit höherer Vollendung gediehen. Von einer Höhe im Vordergrund folgt man einem Regenschauer, der in der Gestalt einer Riesensäule über der Mitte des Tales niedergeht. Der Druck ist in seinem ersten Zustand — und später ist nur sehr wenig hinzugefügt worden — beinahe ganz reine Radierung und in der Unmittelbarkeit und Kraft, womit sowohl Landschaft als auch Himmel wiedergegeben sind, ist er eines der vollendetsten Beispiele von Robinsons Radierkunst. Das Blatt »Newton Manor, Swanage« von 1874 besitzt, wenn es auch in der erfolgreichen

Verwirklichung seiner eigentlichen Absicht »Nine Barrow Down« keineswegs übertrifft, dennoch eine gewisse Wucht, die der früheren Platte abgeht. Schwere Wolken wälzen sich in schwarzen Massen über die Hügel in der Ferne und die Vorstellung des stürmischen Wetters wird durch die beiden Esel, die sich im Vordergrund eng aneinander drängen, noch gesteigert.

Eine etwas verschiedene und romantischere Note erklingt in der Radierung »Coringdon Heath.« Ich meine die spätere um 1880 ausgeführte Platte, die diesen Gegenstand behandelt und auf der abgesehen von den in scharfen Schatten vom Sonnenglanz sich abhebenden Bäumen des Vordergrundes die Atmosphäre eine bedeutendere Rolle spielt. Obgleich die Gesamtwirkung gefällig ist, zeigt dennoch der Druck einen gewissen Mangel an Einheitlichkeit und Klarheit, der in einigen von Robinsons Radierungen der schwache Punkt ist. Die Behandlung der Verschiedenheiten der Oberfläche ist nicht einfach genug; die Mannigfaltigkeit kleiner krummer Linien im Baumschlag und auf dem Boden trägt dazu bei, die Deutlichkeit des Hauptthemas zu beeinträchtigen. Eine wirkungsvollere Leistung mit ungefähr dem gleichen romantischen Einschlag ist das Blatt »Corfe Castle: effect of sunshine after rain«. Die drei runden Schloßtürme, von breiten Lichtstrahlen umspült, die das feuchte Laubwerk durchfunkeln, schließen sich mit der Schafherde im Vordergrund zu einem anmutigen Bilde zusammen, das des Meisters Streben von seiner besten und charakteristischesten Seite zeigt.

Wenn Robinsons Baumbehandlung unter seiner etwas brüchigen und unruhigen Linienführung bis zu einem gewissen Grade leidet, so ist doch seine Zeichenweise stets sympathisch und angenehm. Hier wie auch sonst spricht ihn eben die Natur weniger in ihrer absoluten Ruhe als in ihrer abwechslungsvollen Bewegtheit an. Als Beispiel hiefür mag eine seiner frühen Platten, »A Swollen Burn at Shandon« (1872) dienen, wo er die durch heftigen Regen und Wind bewegten Bäume und das hochgehende Gewoge des Stromes aufs lebendigste und eindringlichste zur Darstellung bringt. Auf einer etwas späteren Platte »At Knitson Farm, Swanage« (ungefähr 1880), die sich deutlicher als eine Baumstudie gibt, kommt des Künstlers Manier, Bäume mit nadelstichartigen geraden Strichelchen zu zeichnen, am klarsten zum Ausdruck. Das durch ausgiebige Kaltnadelarbeit über leicht vorradierten Linien wiedergegebene Spiel von Licht und Schatten ist höchst wirkungsvoll.

Zieht man des Künstlers angeborne Neigung zu dem veränderlichen Aussehen der Dinge in Betracht, so wird man kaum erwarten, daß er sich auf dem soliden Grunde der Architektur mit gleichem Erfolg betätigt. Seine Zeichenweise, die sich weit besser für schmeichelnde Bogenlinien als für die bestimmten Striche, die der Stein erfordert, eignet, läßt Festigkeit und Strenge vermissen. Das Blatt »Santa Maria, Merida« ist in dieser Hinsicht vielleicht seine kraftvollste Arbeit und verrät in der Zeichnung des Bergfrieds etwas wie wirkliche Liebe zur Architektur. Ein verwandter Zug läßt sich auch in der Radierung »Corfe Castle« (überhöhte Platte) nicht verkennen und seine freilich weniger strenge Technik ist dafür einheitlicher, indem die abgerundeten Steine des Turmes bis zu einem gewissen Grade den geschweiften Dünen ähnlich sind.

Es ist möglich, daß Sir John Charles Robinson die eigentümlichen Ziele seiner Kunst leichter in Kreide oder in Wasserfarben als mit der Radiernadel hätte erreichen können. Mag dem wie immer sein, wir sind seinem unternehmenden Genius dafür zu Danke verpflichtet, daß er einige der schwierigsten Probleme, die ein Radierer finden kann, so herzhaft angepackt hat. Steht der Erfolg nicht immer auf der gleichen Höhe, so verdient doch die Überzeugung, die einem jeden Versuche Interesse verleiht und hier etliche wirklich hervorragende Werke zu stande gebracht hat, unsere vollste Anerkennung.

A. M. Hind.

Ein Verzeichnis der Radierungen Robinsons enthält Nr. 3 der Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1906.









MUIRHEAD BONE.

Im Frühling des Jahres 1902 war es mir vergönnt, in einem seither eingegangenen Londoner Wochenblatt ein paar Worte voll warmen Lobes über das Werk eines mir damals noch ganz unbekannten neuen schottischen Radierers und Zeichners zu veröffentlichen. Ich hatte schon bei einem raschen Abendbesuch in einer Ausstellung von schottischer Malerei, die vergangenen Winter in der Whitechapel Art Gallery stattfand, ein paar düstere Kaltnadelarbeiten gesehen, die an einer dunkeln Stelle im Stiegenhause aufgehängt waren, meine Neugierde erregten, aber mich auf den ersten Blick eher abstießen als anzogen. Ich erinnere mich lebhaft an den sehr verschiedenen Eindruck, den eine größere Sammlung von Drucken und Zeichnungen dieses Künstlers auf mich machte, die die April-Ausstellung in der Carfax Gallery bildete. Da ist, sagte ich, ein Radierer geboren, und zwar der selten begabte Interpret des Geistes einer Stadt. Seine Vaterstadt Glasgow wird von nun an die Phantasie des Südländers verfolgen, der niemals die Ufer des Clyde besucht hat, als eine finstere Stadt des strengen Nordens, schmutzig und ohne Sonnenschein, bevölkert mit Arbeitern, die ihre mühevollen Tage in einem rauhen Klima, geplagt von Wind und Regen, verbringen. Lumpensammelndes Gesindel, mit Säcken beladen, enttaucht dem Zwielicht seiner Höhlen und kriecht in Winkel an Planken und baufälligen Mauern nach Brocken, um seine Bürde zu vergrößern, und diejenigen, deren Tagesarbeit vorüber ist, suchen sich ein armseliges Vergnügen bei den Gasflammen einer Krambude oder Branntweinschenke. Dies ist das eine Aussehen Glasgows, und die Traurigkeit dieser düsteren Bilder lichtet sich nur, wenn es Samstag Abend ist und die Schulkinder frei haben und auf der Straße umherlaufen und spielen.

Muirhead Bone, »Sieben kleine Figuren«. Photogravüre nach der Originalradierung.

Aber Glasgow kann auch ein anderes freundlicheres Gesicht zeigen, dessen man sich zur Erholung erinnern muß. Wenn man die engen Plätze der Stadt mit den Ufern des Flusses vertauscht, der durch sie fließt, so wird die Luft frischer und der Horizont weiter; man wird die Höhe von Wohnhäusern gewahr, von denen man bis dahin nur das unterste Stockwerk gesehen hat; Kirchtürme rücken ins Gesichtsfeld und öffentliche Gebäude mit würdiger Architektur und Brücken aus Stein oder Eisen. Und der Fluß selbst, voll von Schiffen und begrenzt von Kaien, und besetzt mit riesigen Schornsteinen, spricht beredt von Glasgows kaufmännischem Unternehmungsgeist und Erfolg. Wir wandern das Wasser entlang nach Westen in die Gegend der belebten Schiffsbauerplätze und sind mehr denn je davon überzeugt, daß vor allem der Clyde die Größe Glasgows



Muirhead Bone, »Krank«. Nach der Originalradierung (Kaltnadelarbeit).

erklärt. Bone schildert Glasgows Fluß mit all seinem Gewirr und all seiner Geschäftigkeit nicht weniger lebhaft als die Stadt selbst und sicherlich vollständiger.

Es gibt aber noch ein drittes Aussehen Glasgows, das er darstellt, diesmal ein vorübergehendes, fremd dem eigentlichen Charakter des Ortes. 1901 stiegen phantastische Paläste und orientalische Dome an den Ufern des Kelvin auf, und riesige Palmen herrschten als Usurpatoren inmitten der einheimischen Vegetation. Die Ausstellung brachte den Zauber einer fieberhaften Erregtheit mit sich, und Bone ward von diesem Fieber ergriffen. Er verließ seine gewohnten Aufenthaltsorte und die zu ihrer Atmosphäre passende Technik, er radierte mit nervös unruhigen Strichen die extravagante Architektur vom Kelvinufer. Er machte eine Übergangszeit durch, die auf sein Talent einen ebenso kurzen Eindruck machte wie die Ausstellung auf das ernste Leben Glasgows. Der Schaum zerfloß, das tiefe Wasser flutete stetig weiter und gewann an Kraft.

Aber ich greife vor und füge bereits dem, was ich im »Pilot« schrieb, Details zu, die ich erst einer späteren Untersuchung verdanke. Doch hat dieser Rückblick nicht nur für mich selbst ein gewisses Interesse, denn jene Ausstellung ward ein Wendepunkt in Bones Laufbahn. Sein Glasgower Werk war vorüber, sein Londoner Werk hatte noch nicht recht begonnen, und er ging tastend seinen Weg als ein Fremder in neuer Umgebung. Die Vortrefflichkeit seiner besten frühen Arbeiten rechtfertigte die höchste Hoffnung für die Zukunft und ich schloß mit der Voraussagung, daß sich dieser junge Schotte rasch seinen Platz als Architekturzeichner erringen und uns Londonern eine neue Vorstellung von unserer eigenen Stadt geben werde. Ich ahnte damals kaum, daß er schon in zwei, drei Jahren so sicher bis zur ersten Reihe der lebenden Radierer werde vorgedrungen und sein Name an den Ufern der Elbe und der Donau ebenso wohl bekannt sein werde, wie an jenen der Themse und des Clyde. Das erste praktische Resultat meiner neuen Einsicht in die Möglichkeiten der Kaltnadelarbeit war die Erwerbung von »Tontine Gates« für eine damals noch in den Kinderschuhen steckende Sammlung, und es ermutigte mich, als ich hörte,

daß ein Leser meiner kurzen Anzeige, den sie in die Galerie gelockt hatte, meine Bewunderung in solchem Maße teilte, daß er »Newark Castle«, den größten, seltensten und demgemäß weitaus teuersten der ausgestellten Drucke ankaufte.

Nur wenige Wochen verstrichen und es bot sich die willkommene Gelegenheit, Bone, der gerade mit seinem Bruder James, einem Journalisten und Kunstkritiker, der Hausgenosse eines damals im Temple wohnenden alten Freundes von mir wurde, persönlich kennen zu lernen. Die Bekanntschaft reifte bald zur Freundschaft, denn ich fand, daß Bone, weit entfernt von einem scheuen und melancholischen Einsiedler, den man nach den von ihm hauptsächlich bevorzugten Gegenständen in ihm hätte vermuten dürfen, von freier und einfacher Gemütsart war, wohlgemut und gesellig. Diejenigen, welche im Winter 1902 auf 1903 gewisse zwanglose Zusammenkünfte an Sonntagabenden im Hause No. 1, King's Bench Walk, besuchten, werden sich des steten Flusses heiteren und witzigen Gesprächs und der durch des Künstlers Erfahrungen angeregten Anekdoten erinnern, die er sammelte, wenn er in der Nacht Newgate Prison oder den Strand zeichnete. Die Unterhaltung von Londoner Vagabunden und Polizisten wurde wörtlich genau wiedergegeben, aber bereichert um einen starken schottischen Akzent, der die Erzählung pikant machte.

Eine flüchtige Skizze von Muirhead Bones Lebensgang ist alles, was hier als Einführung und Geleitwort der Kritik seiner Kunst not tut. Er wurde am 23. März 1876 zu Partick, einer Vorstadt von Glasgow, als das vierte von acht Kindern — sechs Söhnen und zwei Töchtern — David Drummond Bones geboren. Die Namen der meisten Familienmitglieder lassen sich in der Liste seiner frühen Arbeiten finden, denn für Bone waren wie für die meisten jungen Künstler, die sich im Porträt versuchen, Vater, Bruder und Schwestern die Modelle, deren er am leichtesten habhaft werden konnte. Am meisten aber saß ihm eine Großtante, Margaret Drummond, deren gekrümmte Gestalt und mageres, runzeliges Gesicht er mit durchdringender Genauigkeit zu wiederholten Malen porträtierte. Muirhead wurde zum Architekten erzogen, und er verdankt seiner Lehrzeit in jenem Stande die gründliche Kenntnis der Konstruktion, das scharfe Auge für Einzelheiten und die Sicherheit der Hand sowohl bei ausgeführter als auch bei summarischer Zeichnung, eine Sicherheit, die sich kein Maler und kein Zeichner, der sich der Architektur bloß von der Außenseite nähern soll, erwerben kann ohne jene grundlegende Einführung ins Architekturzeichnen, die einen Teil der Fertigkeit der Schüler in der Werkstätte eines Architekten ausmacht. Bei ihm jedoch wurde augenscheinlich die Zeichnung zum einzigen Ziele und Ende seiner Bemühungen, und er gab den Gedanken an den Lebensberuf eines praktischen Architekten auf. Seine ersten Versuche in der graphischen Kunst waren Lithographien, aber sie dienten bloß vorübergehenden und nützlichen Zwecken, und die einzige Lithographie, die sich in einem oder zwei Drucken erhalten hat und in einem gewissen Sinn ein Kunstwerk genannt werden kann, stellt ein paar alte Häuser der Ball

Muirhead Bone, »Leichenbegängnis in Glasgow«.
Photogravüre nach der Originalradierung.



Muirhead Bone, »King's Lynn in Norfolk« Nach der Originalradierung (Kaltnadelarbeit).

Street in Glasgow dar, die 1896 demoliert wurden. Sie ist unklar und grießig und hat außer ihrer Seltenheit nichts, was sie der Erwähnung empfehlen könnte. Der Ausstellung in der Carfax Gallery waren einige Ölbilder eingefügt, aber Bone hat seit jener Zeit wenig gemalt. Seine frühesten Radierungen und Kaltnadelarbeiten datieren von 1898. Wie einige andere von den Radierern, die sich im späteren Leben besonders durch einen Stil von ausgesprochener Originalität ausgezeichnet haben, fand er seine Technik ohne fremde Hilfe aus sich selbst oder doch wenigstens ohne einen bestimmten Studiengang unter einem Lehrer oder in einer Radierschule. Er muß sich Radierungen von Männern angesehen haben, deren Namen natürlicherweise sich selbst einem Anfänger als die der Klassiker seiner Generation zum Studium empfehlen, vor allem Méryon und Whistler; aber er achtete auf die Natur mehr als auf Drucke und fand bald den Weg heraus, sein Werkzeug zu handhaben, wie es der Richtung seines Genius entsprach. »Nearing Southend«, die erste Kaltnadelarbeit, an die er sich erinnert, entstand zu Glasgow nach einer Zeichnung, die er auf der Heimreise zur See in Leith nach seinem ersten Aufenthalt in London gemacht hatte. Es ist eine einfache etwas in Whistlerscher Manier gehaltene Skizze einer weiten Wasserfläche mit hohem Horizont und mit Segelbooten in der Ferne, die in einer Reihe dem Essex-Strand der Themse entlang fahren. Die ersten architektonischen Vorwürfe, hauptsächlich von am Wasser gelegenen Häusern in alten schottischen Städten — Ayr, Leith, Newhaven — genommen, zeigen eine augenscheinlich von der ungewohnten Technik behinderte Hand. Die zwanzig Platten, die im ersten Jahre von Bones Laufgang als Radierer entstanden sind, müssen alle als Versuche angesehen werden und interessieren hauptsächlich als Beispiele, wann und wie er zuerst seine Hand an Gegenständen erprobte, die er dann später, als die Praxis ihre Früchte trug, auf meisterhafte Weise behandelte. »Lendalfoot Moor« zum Beispiel ist ein früher Versuch, die Traurigkeit einer weiten düsteren Landschaft unter wolkigem Himmel wiederzugeben, und »Lendalfoot Blacksmiths« ist ein Vorläufer so bedeutender Interieurs aus der Glasgower Zeit wie »Shipsmiths, Finnestoun« und »Denny's old Workshop«. Der erste kleine Kopf von Mrs. Drummond, »Mitchell street, Glasgow« mit seinem merkwürdigen Gerüst — das Originalmotiv für eine von des Künstlers meisterhaftesten 1905 ausgestellten Zeichnungen —, »Windy March« und »A Glasgow Funeral« mögen unter den gelungensten der frühen Platten angeführt werden. »The Bather«, »Nude Man« und »Poetry« sind Aktstudien, die



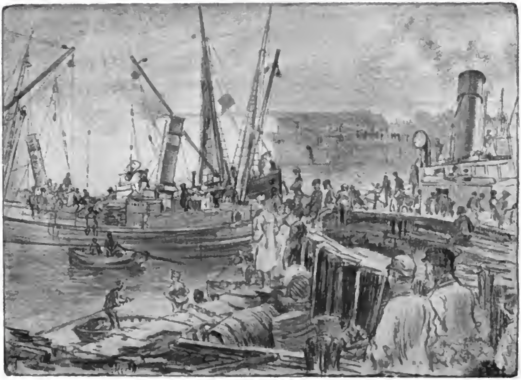




Frucht eines Modellkurses, den Bone im Winter 1898—1899 besuchte. Dieses genaue Studium des menschlichen Körpers zeitigte gute Früchte, denn von 1899 sind einige der vollendetsten Porträt- und Figurenstudien datiert, die er je gemacht hat, »The Wrecker«, »Alec Gordon« (eine Studie nach einem sitzenden Alten, gezeichnet beim Feuerschein), die zwei Platten »Mrs. Drummond in a shawl« und die beiden Porträte von des Künstlers Vater, auf denen beiden die Gesichter höchst vollendet und sorgfältig modelliert sind und auch die Haltung der Figur und die Art, den Hintergrund zu schattieren, völlig befriedigen. Keines der Bildnisse James Bones ist so gelungen wie jene des Vaters.

Alle diese Radierungen und Kaltnadelarbeiten nebst vielen, die nicht erwähnt wurden, sind so selten, daß selbst von des Künstlers intimen Freunden nur wenige mehr als einen Teil davon können gesehen haben. Der Grund liegt natürlich darin, daß sie bloß als Studien gemacht wurden, die nur den Künstler selbst und seine Familie interessierten oder hier und da einen Freund, dem er einen Druck schenkte; es war damals keine Nachfrage nach seinen Radierungen, und er kümmerte sich wenig um sie, wenn einmal die Platte vollendet und probiert war. Der Wert des Metalls war oft größer als der der Drucke, und er ward die meisten seiner frühen Platten als altes Kupfer los, bevor es ihm einfiel, daß durch den Verkauf der Drucke irgend ein materieller Gewinn erzielt werden konnte. Einige der frühen Radierungen sind ganz vernichtet worden, aber sofern es bekannt ist, daß sie noch existieren, sind sie alle unparteiisch in meinem Katalog beschrieben worden. Daher tut ein Wort der Warnung not, daß nämlich Seltenheit nicht mit Wert verwechselt werden darf; der Künstler selbst würde der letzte sein, der es begehrte, daß den unreifen Erzeugnissen ein erdichteter Wert beigelegt werde nur darum, weil sie Unika sind. In ähnlicher Weise sind unter seinen späteren Arbeiten mit wenigen Ausnahmen die selteneren Drucke unbedeutend. Die Ausnahmen bilden Fälle wie »Trinity Bridge, Cambridge« (Nr. 132), »Long King's Lynn« (Nr. 139) oder die erste Platte von »Fishers Creek« (Nr. 142), die alle durch einen Zufall unbrauchbar gewordene Meisterstücke sind. Jedesmal mußte die Platte, nachdem bloß ein oder zwei Drucke genommen worden waren, einer unseligen Änderung zufolge verworfen werden. Der Versuch, den Verlust durch die Wiederholung einer zerstörten Platte wieder gut zu machen, schlug gewöhnlich fehl, — »Fishers Creek« ist das einzige Beispiel, bei dem die zweite Platte (Nr. 155) annähernd so gut ist wie die erste — und der Künstler, erkennend, daß die Wiederholung der Originalplatte nachstehe, druckte nur so wenige Abzüge, daß sie beinahe ebenso selten wie die schönen Probedrucke seiner ersten Schöpfung sind. Er hätte besser daran getan, wenn er sich dazu aufgeschwungen hätte, die Wiederholung ganz zu unterdrücken. Abgesehen von Ausnahmen gilt die Regel, daß der Künstler seit 1903 um jeden Preis eine vernünftige Selbstkritik geübt und nur dann eine beträchtliche Anzahl von Drucken genommen hat, wenn er die Platte als gelungen ansah. Die Seltenheit eines einzelnen Druckes sollte in der Tat fast immer als ein Anzeichen dafür genommen werden, daß er auf irgend eine Weise mangelhaft ist, während eine große Auflage als Kriterium seiner Güte gelten sollte. Sammler jedoch sind hinter allem her, und es kann von ihnen nicht erwartet werden, daß sie die erhabene Pose kritischer Unparteilichkeit annehmen, wenn eine der verachteten Seltenheiten in ihre Klauen fallen sollte.

Nach dieser Abschweifung aber muß ich zu der Zeit zurückkehren, da alles selten war. Obgleich Bone, solang er in Glasgow weilte, keinerlei größeres Publikum fand, das seine Arbeiten geschätzt hätte, so begann er zum mindesten unter seinen Freunden Abnehmer zu finden, und im Jahre 1899 zog er zuweilen eine gewisse Anzahl Drucke von Platten ab, die ihm gefielen, bevor er diese los ward oder reinkratzte. Zumeist bevorzugte er hiebei Radierungen, vielleicht darum,



Muirhead Bone, Studie zu der Radierung »Clyde Collision«. Nach der Originalzeichnung.

weil sie einfacher zu drucken sind, aber auch ein paar der großen Kaltnadelarbeiten der bedeutungsvollen Jahre 1899 und 1900, wie zum Beispiel »Shipsmiths, Finnestoun« und »Denny's old Workshop«, wurden in einer für jene Tage beträchtlichen Anzahl gedruckt. Das große Ereignis des Jahres 1899 jedoch war der Druck einer Serie von sechs Glasgower Radierungen in einer Mappe, eine größere Annäherung an die Öffentlichkeit als bei irgendwelchen anderen frühen Platten stattfand. Die Mappen aber wurden niemals einem Kunsthändler zum Verkauf übergeben; die Tatsache ihrer Existenz wurde vom Künstler unter seinen Freunden bekannt gemacht, hauptsächlich in Glasgow und Manchester, und diese erzählten es wieder anderen Freunden, bis ungefähr 30 Serien verkauft waren. Die in diesen Mappen eingeschlossenen Drucke sind im Zustand und in der Qualität sehr verschieden, aber die Besitzer guter früher Serien mögen sich glücklich preisen, denn sie enthalten mindestens drei der Meisterstücke der Glasgower Periode: »The old Jail«, »Tontine Gates« und »Shipbuilders, Whiteinch«. Mit Ausnahme von »The Dry-Dock« bildete bei all diesen Drucken die Ätzung bloß die Grundlage, und die mannigfaltige Wirkung des vollendeten Druckes ist ausschließlich mit Hilfe des starken Grates der kalten Nadel erzielt.

»The old Jail« ist die erste von Bones Architektur-Radierungen, die reif genannt werden kann, das erste gute Beispiel für sein Kompositionstalent und die Gabe, einen Bau, der dem gewöhnlichen Auge als ein Gemeinplatz erscheinen könnte, eindrucksvoll, beinahe tragisch zu machen.

Das Format, das er instinktiv lieber als irgend ein anderes zu wählen scheint, ist nieder und länglich, und die lange gerade Mauer des Gefängnisses, in ihren strengen Verhältnissen voll Würde, kontrastiert zu einem emporragenden Gebäude links, dessen schlanker Turm allein den Schimmer von fast italienischer Anmut verbreitet, was notwendig ist, um die Härte und Strenge des Bildes zu heben. Der Himmel ist in den mittleren Zuständen dieser Radierung wild und stürmisch, obgleich er auf den späten Abzügen wieder zur Heiterkeit zurückkehrt, die er auf den frühesten Probedrucken hatte. »Newark Castle« und »Spring at Cardross« enthalten die hübschesten Beispiele einer etwas heftigen Behandlung von Regenwolken, zu der ich auf Kaltnadelarbeiten, ausgenommen eine seltene Platte Whistlers (»The Storm«, W. 77), keine Parallele kenne. Auf Bones späteren Arbeiten wurden die Himmel heiterer, indem Wolken nur durch ein paar leichte schräge Striche angedeutet oder in den einfachsten Umrissen skizziert sind, während fast auf allen letzten Kaltnadelarbeiten der Himmel ganz weggelassen ist und Andeutungen von Wolken oder dem tiefen sommerlichen Blau, wie man sie auf diesen Blättern findet, der Geschicklichkeit des Künstlers als Drucker zu verdanken sind.



Muirhead Bone, »Beakstreet«. Nach der Originalzeichnung.

Bone ist vom Anfang an fast ohne Ausnahme sein eigener Drucker gewesen und hat so die Eintönigkeit vermieden, die unvermeidlich den gewissenhaften Arbeiten des professionellen Druckers anhaftet, dessen Ziel die möglichst unveränderte Wiederholung einer einmal gefundenen Formel ist. »Tontine Gates« und »The Old Arcade« verdanken den Reiz der Atmosphäre, der sie vor den anderen Glasgower Blättern ausgezeichnet, mehr dem vorzüglichen Drucke als der wirklichen Schönheit der Linie, die Bone 1899 kaum schon anzustreben begann. »Mike the Dynamiter« ist ein anderer Fall, wo ein Gegenstand, an sich häßlich genug, selbst für ganz ungeübte Augen einen Reiz besitzt, der zwar zum Teil zweifellos auf den Humor zurückgeht, mit dem der Charakter des alten Mannes gefaßt und festgehalten ist, aber noch mehr auf den atmosphärischen Effekt des Winkels, in dem er sitzt.

Den Herbst des Jahres 1900 verbrachte Bone in Ayr, wo er einen mißlungenen Versuch machte, in seinem Atelier eine Mal- und Radierschule zu eröffnen. Er fand keine Schüler und als einzige Spur seines Ehrgeizes mögen sich in der dortigen vornehmen Bürgerschaft ein paar Abdrucke von einer radierten Platte erhalten haben, die das System ihrer geistigen Aufklärung ankündigten und zur Verteilung unter sie bestimmt waren. Das Jahr 1901, das letzte, das Bone in Schottland verbrachte, ist bemerkenswert durch das Überwiegen der Radierung über die Kaltnadelarbeit. In den ersten Monaten wurden zu Ayr und Linlithgow ein paar reizende kleine Platten radiert, und es ist ein Mißgeschick, daß nie mehr als ein einziger Abdruck von einer jeden genommen wurde. »Ayr from Troon«, »Linlithgow Palace« und »Gourock from Dunoon« sind die besten Landschaftsradierungen dieser Zeit, und »Distant Ayr«, eine entzückende kleine Kaltnadelarbeit, deren einziger Druck sich im Dresdener Kabinett befindet, gehört zu derselben Gruppe. Um jene Zeit wurden auch ein paar treffliche figurale Themen radiert: »Dawn«, eine Skizze von des Künstlers Bruder, James Bone im Bette schlafend, und »Seven small Figures«, ein Blatt, das Motive aus Bones Skizzen von Glasgower Lumpensammlern wiederholt, die bereits auf »Tontine Gates« verwendet worden waren. Einige Familienbildnisse aus diesem Jahre sind weniger interessant als die Kaltnadelarbeiten von 1899; entschieden das beste von ihnen ist »The Black Cap«, ein Porträt von Mrs. Drummond, auf dem das Gesicht mit außerordentlicher Vollendung und Feinheit modelliert ist. »In Camera«, eine Szene in einem photographischen Atelier, ist die wichtigste Kaltnadelarbeit des Jahres, was ihre Größe betrifft, an Schönheit und Anziehungskraft aber steht sie einigen früheren Werken und besonders »Mike the Dynamiter« nach.

In der Liste der Werke von 1901 nehmen die Ausstellungs-Radierungen einen breiten Raum ein, aber sie sind verhältnismäßig unwichtig, da sie Gelegenheitsarbeiten sind, geschaffen auf Befehl und nicht nach des Künstlers freier Wahl wie alle seine anderen Werke vor- und nachher. Die Radierungen wurden von den Herren Annan & Co. auf ihrer Presse in der Ausstellung selbst gedruckt, und es ward ohne besondere Sorgfalt eine große Auflage hergestellt und zu niederem Preise verkauft. In den paar Exemplaren, die 1905 nach Entfernung der Verstählung sorgfältig gedruckt wurden, sieht die Folge viel vorteilhafter aus als in der Auflage vom Jahre 1901. Nach dieser zweiten auf vier Exemplare beschränkten Ausgabe wurden die Platten zerstört. Das erfolgreichste Werk, das Bone im Zusammenhang mit der Ausstellung geschaffen hat, ist die Kaltnadelarbeit »A Rhenish Evangeliarium«, die 1902 in D. S. Mac Colls »Nineteenth Century Art« publiziert wurde. Die Erklärung für diese ungewöhnliche Art der Veröffentlichung gibt die Tatsache, daß die Glasgower Ausstellung in Ergänzung der modernen Kunst eine mittelalterlichen Kunstgegenständen gewidmete Abteilung enthielt, und ein Kapitel über diese entlehnte Sammlung dem Buch eingefügt war und durch Bones Platte illustriert wurde. Letztere stellt einen romanischen Buchdeckel mit durchbrochener Metallarbeit dar, reich besetzt mit Juwelen und in der Mitte ein Elfenbeinrelief mit der Kreuzigung enthaltend; das Ganze ist bei künstlichem von unten kommenden Licht gesehen. Das Blatt ist äußerst ausgearbeitet und von einer Art, die bisher unter Bones Schöpfungen nichts Gleiches hat; es sieht am besten in ein paar Probedrucken aus, die in verschiedenen Zuständen von der Platte genommen wurden und von denen einige bereits ihren Weg in öffentliche Sammlungen auf dem Kontinent gefunden haben; der schönste ist nämlich in Dresden, und auch die Hofbibliothek in Wien besitzt einen guten Druck. Die gewöhnliche Ausgabe ward natürlich von der verstählten Platte gedruckt und hat nicht den Glanz der Drucke vom Kupfer selbst.

Im Winter von 1901 auf 1902 lebte Bone bereits in London, in einem Hause nahe dem Fluß in Chelsea. Seine Übersiedlung wird, glaube ich, zum Teil seiner Bekanntschaft mit dem einfluß-



Muirhead Bone, Studie zu der Radierung »Leeds«. Nach der Originalzeichnung.

reichen Kunstkritiker D. S. Mac Coll verdankt, der ihn bekannt machen half, indem er im folgenden Jahre in der »Architectural Review« einige seiner wundervollen Bleistiftzeichnungen der damals auf dem Strand vor sich gehenden Veränderungen veröffentlichte. Aber es war ein bestimmter Auftrag, der ihn wirklich nach London brachte. Charles Holden, ein mit Bone befreundeter Architekt, überwachte damals den Bau eines Spitals im Süden Londons nach seinen eigenen Zeichnungen und faßte die originelle Idee, eine Platte zu besitzen, die das noch im Werden befindliche ringsum eingerüstete Gebäude darstellen sollte. Das Ergebnis war Bones einzige Kaltnadelarbeit des Jahres 1902, »The Belgrave Hospital, Kennington«, die in der Royal Academy ausgestellt wurde. Viele von den Drucken gehören verschiedenen Architekten, Freunden Mr. Holdens, aber ein einziger erster Zustand ist unlängst mit der Sammlung Dr. H. H. Meiers in den Besitz der Kunsthalle in Bremen übergegangen.

Obgleich damals ein Stillstand in der Produktion von Radierungen eingetreten war, so darf doch nicht angenommen werden, daß Bone während des Jahres 1902 faul war. Er zeichnete mit erstaunlichem Fleiße die »Stones of London«. Tag und Nacht war er auf den Straßen, auf den Brücken, an den Ufern der Themse, machte rasche Skizzen oder Detailzeichnungen von der äußersten Vollendung mit der Feder oder dem Bleistift.[1] Er hatte schon von Schottland her eine

[1] Die frühesten Zeichnungen, die von Bone reproduziert wurden, waren jene, die in »The Scots Pictorial«, Glasgow 1897—1899, erschienen. Zwei waren in »The Yellow Book«, April 1897, publiziert, und ein paar wurden für »The North British Daily Mail« gemacht. Viele frühe Zeichnungen wurden stark verkleinert in »Glasgow in 1901« von J. H. Muir (Hodge, Glasgow und Edinburgh, 1901) wiedergegeben. Elf

große Menge von Zeichnungen mitgebracht, von denen einige 1901 in einer Privatausstellung zu Cambridge zu sehen waren, andere 1902 in der Carfax Gallery, während seine neuen Arbeiten im New English Art Club und gelegentlich in anderen Galerien zur Schau gestellt wurden und er im Winter von 1902 auf 1903 in seinem eigenen Atelier im Temple eine Ausstellung veranstaltete. Obwohl er gelegentlich zur reinen Landschaft abschweifte, blieb doch sein Interesse an der Architektur vorherrschend, und es ist die Architektur in einem Zustand der Veränderung, fortschreitender oder rückschreitender, die ihn am meisten anzieht.

Die letzten paar Jahre haben in den meisten Teilen Londons erstaunliche Veränderungen gebracht, und wo immer alte Gebäude niedergerissen werden und sich an deren Stelle neue erheben, ist Bone sicherlich am Platz, um die Zerstörung oder das Emporwachsen des neuen Baues zu zeichnen. Die Abbrechung des Newgate-Gefängnisses und der Bau der Westminster-Kathedrale, die Eröffnung der neuen Straßen Aldwych und Kingsway durch die schmutzige Gegend nördlich vom Strand, die gewöhnlich Clare Market genannt wurde; ferner, vor noch kürzerer Zeit, die Demolierung der Egyptian Hall und von St. James's Hall, beide in Piccadilly, haben ihm die schönste Gelegenheit geboten. In Ergänzung der großen ausgeführten Zeichnungen nach diesen Bauten, die oft auf kleine nachträglich zusammengefügte Papierstücke gemacht und in verschiedenen Galerien allgemein bewundert worden sind, hat er eine Menge Detailstudien und flüchtige Skizzen in einem kleinen Format als Entwürfe für zukünftige Kaltnadelkompositionen geschaffen. Seine vollendeten Bleistiftzeichnungen von verworrenen Gerüsten legen Zeugnis ab von einer schier unbegreiflichen Geduld und Konzentrationsfähigkeit, aber bei aller Aufmerksamkeit auf das Detail verliert Bone doch niemals den Blick für das Ganze; Zeichnung und richtige Verhältnisse sind seinem Geiste stets gegenwärtig. Neben seinen minutiösen Bleistiftzeichnungen hat er in der letzten Zeit viel in einem breiteren Stil gezeichnet, in Kreide, mit Tusche oder Sepia, womit er hübsche koloristische Wirkungen erzielt, obgleich die Farbenskala auf Abstufungen von Braun, Grau, Blau und Schwarz beschränkt ist. Seine Gebäudestudien wechseln ab mit zahllosen Skizzen von Maurern und anderen Handwerkern, Pferden und Karren, und oftmals vertauscht er die Straßen mit den Flußufern und zeichnet Boote aller Art und Größe auf der Themse. Tiere mit Ausnahme von Pferden scheinen ihn nicht anzuziehen.

Im Frühjahr 1903 nahm Bone seine Arbeit auf Kupfer wieder auf, und seither hat er stets eine oder zwei Platten unter den Händen gehabt. Eine merkwürdige Komposition, genannt »Watkin's Airing Yard«, radiert auf eine trockene, altertümliche Art, war das erste neue Werk, das er ausstellte. Dann verzichtete er zu Gunsten seiner Lieblingstechnik fast ganz auf die Radierung. Auf einem Ausflug nach Kent an einem regnerischen Tage hatte er eine Kupferplatte bei sich und schuf die Kaltnadelskizze »Tory's Hill« direkt vor der Natur, sein erster Versuch in dem vollständig neuen Landschaftsstil, in dem er bald köstliche Resultate erzielte. Diesen Sommer wanderte er viel im Süden und Osten Englands umher und kehrte von seinen Reisen mit einer stattlichen Anzahl von Platten zurück, die er seine Country Dry-Points nennt, in verschiedenen Zuständen der Vollendung, einige von ihnen bestimmt, für immer Skizzen zu bleiben, andere, daheim zu vollendeten Kunstwerken ausgearbeitet zu werden. Diese erneute Zuwendung zur Kaltnadelarbeit fällt mit dem ersten Auftreten eines weichen rahmfarbigen japanischen Papiers von wundervoller

sind 1902 und 1903 in »The Architectural Review« veröffentlicht worden, und eine Serie von 28 Zeichnungen, illustrierend »Literary Geography: The Country of George Eliot and The Country of Sir Walter Scott«, erschien im März, April und Mai 1903 in »The Pall Mall Magazine«. Sonst sind mit Ausnahme einer großen Ansicht von Oxford vom Dache der Bodleian Library im Oxford University Almanack (1906) wenige Zeichnungen Bones reproduziert worden. Dies ist das erste Mal, daß er die Erlaubnis gegeben hat, Reproduktionen zur Illustration eines über ihn geschriebenen Artikels zu machen und ich schulde ihm für die mir zuliebe gemachte Ausnahme meinen herzlichsten Dank.



Muirhead Bone, Blick auf die Untergrundbahn. Nach der Originalzeichnung

Textur zusammen, auf dem seit dieser Zeit fast alle seine Arbeiten gedruckt sind. Bone machte die glückliche Entdeckung eines großen Ballens von diesem Papier, der durch Edwin Edwards, den Freund von Keene und Fantin-Latour, eingeführt worden, aber ungefähr ein Vierteljahrhundert unbenützt in der Werkstatt Brookers, des Kupferdruckers, gelegen war. Der Sommer von 1903 ist ferner durch zwei Ereignisse bemerkenswert. Damals knüpfte sich eine Verbindung mit der Firma Obach an, die, von Ernst Arnold in Dresden unterstützt, alles Mögliche getan hat, ihn dem Publikum bekannt zu machen, und dieses bekundet auch seine Wertschätzung von Bones Radierungen auf die praktischeste Weise: es kauft sie. Das Interesse von Gustav Mayer, einem Teilhaber der erstgenannten Firma, wurde besonders durch ein bestimmtes Blatt, die zarte Kaltnadelarbeit »Southampton from Eling« angezogen, und er schlug dem Künstler vor, die Veröffentlichung einer Mappe zu unternehmen, falls er zehn Platten von der gleichen Qualität schaffen könnte, fähig, die erforderliche Anzahl von Drucken

auszuhalten. Dieser Plan führte im Beginn des Jahres 1904 zur Publikation von »Ten Dry-Points«, unter denen sich die wundervollen Blätter »Ely Cathedral«, »Brewhouses, Southampton« mit der ausgezeichneten Behandlung des Baumschlags, »Fisher's Creek«, bereits unter den schönen Platten von 1903 erwähnt, und die frühesten Londoner Themen befinden. Das zweite Ereignis dieses Sommers, nicht ganz außer Zusammenhang mit dem ersten, war die Heirat des Künstlers mit Fräulein Gertrude Dodd, die die Schwester des Porträtmalers Francis Dodd und selbst eine Schriftstellerin von Ruf ist. Seine Junggesellenwohnung im Temple verlassend, übersiedelte Bone nun in ein kleines Haus in Chiswick angesichts der Themse, das sein Heim für mehr als zwei Jahre sein sollte. Hier kam im Herbst 1904 sein Junge Stephen zur Welt. Seit dem Frühjahr 1906 lebt er in Hampstead.

Der Umriß der Reisen im Jahre 1903 läßt sich aus dem Verzeichnis der Platten selbst feststellen und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Ich möchte lieber ein paar Eigenschaften hervorheben, durch die sich diese neuen, in England geschaffenen Werke von den alten Kaltnadelarbeiten aus Bones Glasgower Tagen unterscheiden. Lange Monate sorgfältiger Arbeit mit Feder und Bleistift haben seiner Hand eine größere Sicherheit verliehen. Die Raschheit der Jugend, die auf eine bestimmte starke Wirkung losging und sich wenig um die Mittel, mit denen das erkorene Ziel zu erreichen war, kümmerte, hat einer bedachteren Methode Platz gemacht, die zeigt, daß die Deutlichkeit der Einzelheit und die Schönheit der individuellen Linie ebenso wohl beachtet ist wie die Gesamtwirkung der Komposition. Weitschweifigkeit ist ohne irgend welchen Verlust an Fülle der Knappheit gewichen; Bestimmtheit ist niemals auf Kosten der atmosphärischen Wahrheit und der richtigen Beleuchtung erzielt.

Ein großer Teil des Jahres 1904 wurde dazu verwendet, das im vergangenen Jahre gesammelte überreiche Material endgültig aufzuarbeiten. Die frühen Monate waren der Vollendung der Mappe gewidmet und die folgenden der Vorbereitung neuer Platten für die erste Ausstellung der Society of Twelve, die im November abgehalten ward. Sie machte Bones Werk einem größeren Publikum bekannt und sowohl seine Zeichnungen als auch seine Drucke ernteten großen Beifall. Unter diesen befanden sich »Moore's Yard, Cambridge« und »Wilmington«, zwei Platten aus dem verflossenen Jahre, die nicht in die Folge der Zehn waren aufgenommen worden, und drei neue Platten, »Newhaven, Sussex«, »The Shot Tower« und »Building«. Letztere ist die größte Platte von einer vollendet ausgearbeiteten Art, die Bone geschaffen, und bezeugt einen staunenswerten Fleiß. Dies allein zu sagen, ist noch kein Lob; aber eher trotz als wegen seiner wundervollen Ausführung triumphiert er durch lautere Schönheit der Linie und Komposition über alle Schwierigkeiten und bezaubert das Auge. Die durch dieses mühsame Stück Arbeit wohl verdiente Muße war einer Anzahl einfacher Porträtskizzen intimen Charakters, hauptsächlich Studien nach des Künstlers Frau und kleinem Sohne, gewidmet, und dann legte er für eine Zeit seine Platten beiseite oder arbeitete mit Unterbrechungen an verschiedenen Kompositionen, führte aber keine zu seiner Zufriedenheit aus. Die Nettigkeit und in die Augen springende Schönheit des aristokratischen Oxford berührte ihn nicht tief; er kehrte von einem Besuche im Frühling ohne Eindrücke heim, die er der Ausführung auf Kupfer für wert befunden hätte. Im vergangenen Jahre hatte er ein schönes Exlibris für das Lincoln College gemacht. Einem mehrwöchentlichen Aufenthalt in Schottland im Sommer entsprang eine Platte, das Meisterstück des Jahres, wie sie gewöhnlich genannt wird, »Ayr Prison«. Diese glückliche Erfindung scheint reif aufgeschossen zu sein, ohne Anstrengung und Zögern; die Platte wurde ohne die Hilfe eines einzigen Probedrucks zu Ende gebracht und, einmal vollendet, blieb sie ganz ohne Verbesserung; alle vierzig Drucke der stark

gearbeiteten Platte zeigen denselben Zustand und sind beinahe sämtlich gleich ausgezeichnet. Dieses Blatt und die wundervollen Zeichnungen von »St. James's Hall«, nach denen, wie man hoffen möchte, mehr als eine schöne Kaltnadelarbeit in der nächsten Zukunft wird geschaffen werden, sind die Hauptwerke von 1905; aber Besuche in Leeds und Lincoln auf der Rückkehr von Schottland lieferten Stoffe für einige ausgezeichnete Platten einfacheren Charakters, während die letzten Wochen des Jahres der Vollendung des großen Londoner Vorwurfes »Somerset House« gewidmet waren, das, wenngleich eine bewunderungswürdige Platte, meiner Meinung nach doch kein Nebenbuhler von »The Shot Tower« ist.



Muirhead Bone, Bau eines Theaters. Nach der Originalzeichnung.

Wiewohl die Illustrationen dieses Artikels nur eine unvollständige Vorstellung von den vielen Seiten von Bones Begabung geben können und sich kein Leser, besonders auf dem Kontinent, des Vorrechtes erfreuen kann, das mir durch die Liebenswürdigkeit des Künstlers und seiner Freunde eingeräumt war, nämlich, mit einer einzigen Ausnahme, jede Radierung und Kaltnadelarbeit, die er gemacht hat, zu sehen und in vielen Fällen nicht nur jeden Zustand, sondern sogar jeden Druck, den die Platte gegeben hat — so glaube ich doch, daß die wenigen hier wiedergegebenen Beispiele besser als alle meine Worte davon überzeugen werden, daß die Arbeit von acht Jahren Bone bereits einen hervorragenden Platz unter den Zeichnern und Radierern unserer Zeit gesichert hat. Er hat rasch den Weg zur Anerkennung gefunden und hat seinen Erfolg auf die rechtmäßigste Weise errungen, durch harte Arbeit und Ausdauer. Er weiß, worin seine Kraft liegt, und ich trage keinen Zweifel, daß er wahr gegen sich selbst bleiben wird und sich, durch den Erfolg ermutigt und nicht verdorben, weiter entwickeln wird wie bisher, binnen kurzem neue Erfolge auf anderen Gebieten erringend.

Campbell Dodgson.

Ein Verzeichnis der Radierungen Bones enthält Nr. 3 der Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1906.

STEINLEN.

»Der menschliche Geist will nichts mehr wissen von Bildern; Ideen allein beschäftigen ihn noch. Was heut' ihn fesselt und rührt, das ist das Trauerspiel des menschlichen Elends oder das Leben der Natur: das Sittenbild, die Landschaft. Da findet er wie in einem Gedicht das Bekenntnis einer leidenschaftlichen Seele, eine Art Urteil über das Leben; in Formen und Farben sucht er Empfindungen und Gefühle.«

So schreibt Taine in seiner »Italienischen Reise« und hat mit diesen Worten gezeigt, worin sich die moderne Kunst unterscheidet von der alten, die mehr äußerlich, mehr bloßer Schmuck gewesen ist.

Steinlen hat Taines Programm der modernen Kunst befolgt, wohl unbewußt und ohne den berühmten Kritiker und Philosophen gelesen zu haben. Denn selten nimmt sich der Künstler, bei uns in Frankreich wenigstens, den Kritiker zum Wegweiser. Er folgt seinem Temperament und wenn es einmal den Anschein hat, als würde der Künstler von dem Kritiker geführt werden, so ist dies ein Zusammentreffen, an dem der Künstler unschuldig ist, das aber dem Kritiker zur Ehre gereicht, da es beweist, daß er die Seelenbeschaffenheit seiner Zeit erfaßt und verstanden hat, was ja seine Aufgabe ist und sein Dasein rechtfertigt.

Steinlen ist kraftvoll wie Zola. Schreckliche Schreie des Aufruhrs stößt er aus und seine Beiträge zur »Feuille« und zum »Chambard« sind von einer beispiellosen Bitterkeit. Aber es ist nicht der Haß, der ihn antreibt, es ist die Gerechtigkeit; seine Bitterkeit und sein Zorn liegen nicht in den Worten, sie entspringen dem Grunde seines Denkens. Wenn Steinlen die Kraft Zolas hat, so hat er doch nie dessen Gemeinheit. Er versteht den vierten Stand, wie Millet den Bauern verstanden hat, mit all den Mängeln und Flecken, die ihm anhaften, aber auch mit der Größe seines Strebens. Millet und Steinlen wissen, daß alles in der Natur schön und edel ist und daß auch das verworfenste Wesen immer noch seine Schönheit hat. Die ganze Kunst besteht darin, diese hervorzuheben, ohne akademisch zu werden, das heißt ohne über die Entstellungen hinwegzutäuschen, die Arbeit und Elend erzeugt haben.

Was in der Tat bei allen Werken Steinlens auffällt, das ist die immer gleiche Vornehmheit der Form. Um so mehr fällt dies auf, als er der Illustrator von Schriftstellern gewesen ist, die sich keineswegs Buffon und seine Spitzenmanschetten zum Muster genommen hatten. Vielmehr holten sie sich ihre Anregungen geradewegs vom »Père Duchêne«, aus dem Zuchthaus und dem Rinnsal. Weder in den zwei Bänden »Auf der Straße« noch in den »Selbstgesprächen des Armen« hat sich Steinlen jemals der Achtung begeben, die man der Kunst und der eignen Würde schuldet. Das hat ihn aber nicht gehindert, geistreich und feurig zu sein und seine Seele im Sturm der Leidenschaft zu zeigen, harmonisch schwingend zu jedem Wehen der Leier, sei diese nun von Gold oder von Erz.



Steinlen, »Erdarbeiter«. Nach der Originalzeichnung.

Seine Vielseitigkeit und Verwandlungsfähigkeit verdankt Steinlen dem Umstand, daß er sich nie auf eine einzige Art von künstlerischen Vorwürfen beschränkt hat, wenn diese seinem Herzen auch noch so teuer waren. Das Trauerspiel des menschlichen Elends beschäftigt ihn sehr, aber doch nicht ausschließlich. Er erholt sich davon durch das Schauspiel des Lebens der Natur und er schöpft aus dieser Erholung immer neue Jugendfrische.

So haben ihn uns seine zwei Sonderausstellungen gezeigt, die eine im Jahre 1894 und die letzte im Dezember 1903. Der einzige Unterschied dieser zwei Ausstellungen war, daß sich in der Zwischenzeit sein Talent voll entfaltet hatte. Der zarte Maler der Katzen, Kinder und Blumen und der keuschen Zärtlichkeiten, die zur nächtlichen Stunde in verlassenen Gäßchen ausgetauscht werden, der fruchtbare und vielseitige Zeichner des »Gil Blas«, der blutige Satiriker, der seine Blätter bald mit »Petit Pierre« bald mit »Jean Caillou« unterschrieb, um sich die Unannehmlichkeit einer Reise an die Grenze in Begleitung zweier Gendarmen zu ersparen, er fand sich auch auf der letzten Ausstellung wieder, aber reifer und stärker, und von neuem gewann er unsere Teilnahme für seine Katzen, Landschaften und Bildnisse, seine Landstreicher, seine kleinen Pariser Arbeiterinnen und die übrigen Märtyrer der Werkstätten und Opfer der Gesellschaftsordnung.

Aber groß ist der Schritt von Steinlens Anfängen, als er sich, wie bei dem »Roman ohne Zusammenhang«, von Willette, manchmal auch von Forain beeinflußt zeigte, zu dem ganz originellen Steinlen von heute, und weit ist der Abstand von den Liedern Bruants zu der erschütternd dramatischen »Affaire Crainquebille« Anatole Frances. Und wenn er auch schon vor Jahren in der Plakatkunst die einzigen zwei volkstümlichen Fresken geschaffen hat, die wir besitzen, wenn sich auch von seinen Lithographien und Radierungen die ersten auf seine ganze künstlerische Laufbahn, die zweiten auf die letzten sechs oder acht Jahre verteilen, so ist dagegen Steinlen als Maler eine ganz junge Offenbarung. Auch in der neuen Technik behandelt er die ihm vertrauten Vorwürfe von den friedlichen Haustieren bis zu den Streikszenen und Schlägereien. Er nähert sich hier manchmal einem Carrière oder Thaulow, so wie früher einem Willette oder Forain. Aus einem Übermaß von Gewissenhaftigkeit fühlt dieser große Künstler immer, wenn er in einer neuen Technik die ersten Schritte versucht, das Bedürfnis nach Lehre und Führung durch anerkannte Meister.

Steinlens Bilder sind mit vollem, fettem Farbenauftrag gemalt, schwere, dumpfe Farbenakkorde, die hie und da ein frischerer Ton freudig erhellt. »Als Maler«, so schreibt Anatole France in der Vorrede des Katalogs der Ausstellung vom Dezember 1903, »hat unser Künstler keinen der Vorzüge eingebüßt, die seinen Ruhm als Zeichner ausmachten, ja er zeigt neue Vorzüge, die er der Anwendung der reichsten und fruchtbarsten aller Techniken verdankt. Die Meisterschaft, zu der er hier wie mit einem Schlage gelangt zu sein scheint, ist in Wirklichkeit die Frucht einer langen und geduldigen Vorbereitung. Er ist erst dann darangegangen, große Figuren zu malen, als er sich fähig fühlte, sie mit derselben Sicherheit und Gewandtheit hinzustellen, wie seine Bleistiftskizzen«.

Sehen wir nun, wie Steinlen zeichnet!

Wenn auf der Straße oder auf dem Lande oder auch in seinem Heim ein Anblick seine Aufmerksamkeit fesselt, so skizziert er ihn mit einigen wenigen Bleistiftstrichen und führt dann noch am selben Tage danach eine vollständige Zeichnung aus, manchmal auch zwei oder drei, bis sein Gedächtnis mit Hilfe der ersten Skizze den Vorgang mit seiner ganzen Bewegung und mit der richtigen Beleuchtung wieder vergegenwärtigt hat. Diese geduldige Arbeit hat keinen anderen Zweck, als Hand und Geist zu erziehen, das Blatt selbst legt er in die Mappe zu den übrigen, die einer späteren Verwertung vorbehalten sind. Das ist der Ausgangspunkt von Steinlens Kompositionen.

Wenn er das endgültige Werk ausführt, so dienen ihm die erwähnten Vorarbeiten nur als eine Art von Merkzeichen, er befragt sie nur, wenn sein Gedächtnis schwankt oder die Hand unsicher tastet. Bei dieser endgültigen Arbeit, wo er die »Idee« hinzufügt, ist es seine größte Sorge, die Frische und sozusagen den Akzent der Skizze zu bewahren, nicht schwerfällig zu werden und nicht zu viel zu bringen. Darum scheint es, wenigstens oberflächlichen Beschauern, als ob Steinlen nur Skizzen zeichnete; man verkennt zumeist, um den Preis wievieler Mühe er dabei stehen bleibt. Was bei anderen ein Anfang ist, ist bei ihm das Ziel. Aber wer näher zusieht, erkennt, daß nichts Wesentliches fehlt und daß kein überflüssiges Detail, wie so oft bei Skizzen, schmarotzend stört.

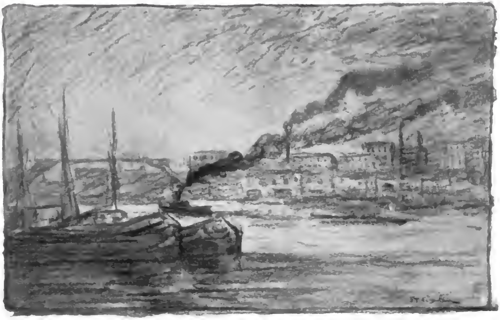
* * *


Steinlen, »Streik«. Nach der Originalzeichnung.

Steinlens Gemälde sind etwa hundertundfünfzig an der Zahl; der Katalog der letzten Ausstellung führt hunderteines an. Die Zeichnungen zählen nach mehreren Tausenden, da der Künstler seit seiner Ankunft in Paris und besonders seit seinem glänzenden Debut beim Chat Noir (1883) sozusagen keinen Tag vergehen ließ, ohne zu zeichnen.

Radierungen führt Herr von Crauzat neunundneunzig an: sechs »Skizzen«, zehn Bildnisse und Einzelfiguren, vier Landschaften, sieben Dorfszenen, dreizehn Akte, zwölf Blätter mit Katzen, sechsunddreißig Straßen und Straßenszenen, endlich elf verschiedene Kompositionen. Einige dieser Blätter seien besonders hervorgehoben: Laufbursche im Regen (1898), Die Wäscherin (1899), Heimkehr vom Waschhaus, Der Karren, Die Straßensänger, Sonnenuntergang, Der Arme (alle fünf vom Februar 1902), Vagabund im Schnee (März 1902), Der Landstreicher im schlafenden Dorfe, Zwei liegende weibliche Akte, Liebespaar auf einer Bank (alle drei vom April 1902), Norwegische Landschaft (Mai 1902) und eine Folge von Katzen, liegend und sich streckend (Juni 1902.)[1] Die beigesetzten Daten zeigen, daß Steinlens Produktion ruckweise vor sich geht. Überraschend ist

[1] Außer der reinen Radierung verwendet Steinlen auch Weichen Grund, Trockenstift, Polierstahl und Aquatinta, und zwar in den verschiedensten Verbindungen.



Nach einer Originalzeichnung von Steinlen.

auch neben der Güte die Fülle dieser Produktion. Denn das Radieren ist für ihn nur eine Erholung von seinen Illustrationen und Beiträgen für die Zeitschriften, deren Bedürfnisse ihn kaum je zur Ruhe kommen lassen.

Die Anzahl seiner Lithographien läßt sich gegenwärtig nicht einmal annähernd feststellen. Wenn es auch nur wenige selbständige Kunstblätter in dieser Technik von ihm gibt, um so zahlreicher sind die von ihm lithographierten Titelblätter für Musiknoten, Buchumschläge, Programme und dergleichen, die man auch als Kunstblätter betrachten kann und die als solche verkauft werden. Wir nennen die wichtigsten von Steinlens Lithographien: Wäscherinnen, Elend, Die Witwe, Die Befreierin (1903), Hähne und Hühner, Katzen und den farbigen Fächer »Am Strande«. Endlich gehören hieher seine sechsundzwanzig Plakate, von denen die bekanntesten sind: Keimfreie Milch, Der Schuldige (1896), Die Straße (1896), Cocorico (1899), Comiots Fahrräder (1899), Le petit Sou (1900), Der Todschläger (1900) und die zwei Plakate für des Künstlers eigene Ausstellungen (1894 in der Bodinière und 1903 auf dem Platz St. Georges).

Fast unübersehbar sind Steinlens Beiträge für illustrierte Zeitschriften. Es genügt eine Liste dieser herzusetzen: La Gazette des Chasseurs, Le Chat Noir, Le Mirliton, Gil Blas illustré, La Revue illustrée, Figaro-Noël, Paris illustré, L'Illustration, Le Rire, Cocorico, Frou-Frou, L'Assiette au Beurre, La Vie en Rose.

Unter den von Steinlen illustrierten Büchern stehen in erster Reihe die Lieder Bruants »Auf der Straße«, ein Muster rascher Beobachtung und feinen Takts, wie ihn die Kunst zeigen muß, wenn sie in die Kloaken hinabsteigt. Des Künstlers Fuß gleitet über den Schmutz dahin, aber seine Ferse trägt gleich der Merkurs Flügel. Im übrigen zeigt dieses Werk, daß auch ein billiges Buch ein vollkommenes Kunstwerk sein kann, wenn ein begabter und gebildeter Künstler die



Nach einer Originalradierung von Steinlen.

Sache in die Hand nimmt. Viele Jahre später (1901) schuf Steinlen ein Gegenstück zu diesem Buche mit den Illustrationen zu Anatole Frances »Affaire Crainquebille«. Diese Illustrationen zeigen die großen Fortschritte, die Steinlen in der Zwischenzeit gemacht hat. Hier hat der Künstler den Gipfel seiner Fähigkeiten erreicht. Wir übergehen von seinen übrigen Büchern »Den Landstreicher« mit seinen farbigen Lithographien, die »Selbstgespräche des Armen«, eine gleichfalls sehr schöne Arbeit, und andere, denn wir müssen uns Schranken setzen.

* * *

Steinlen ist wie alle großen Künstler ein mächtiger Schilderer seiner Zeit, deren Wesen er erfaßt und verstanden hat. In einer Zeit der gesellschaftlichen Umwälzung hat er geradenwegs den Lärm der Werkplätze und das Grollen der Vorstädte aufgesucht, er ist, nach Willettes Ausspruch, ein großer Volkstribun geworden. Die künftigen Geschichtschreiber werden ihn so wenig übersehen dürfen wie die heutigen einen David, wenn sie von der Revolution, oder einen Daumier, wenn sie vom Julikönigtum sprechen. Aber auch vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, ist Steinlen ein Meister, der uns bewegt und erschüttert. Er liebt es, das Elend des Arbeiters zu erzählen, der unter der dreifachen Last der Arbeit, des Alkohols und der Ausschweifung zusammenbricht, und ein tiefes Mitgefühl erfaßt ihn. Er liebt es nicht minder, die wilde Selbstsucht und die rohe Kraft zu züchtigen. Er liebt es, die bleichsüchtige Grazie der jungen



Steinlen, »Die Befreierin«. Nach der Originallithographie.

Arbeiterin darzustellen, deren Unschuld der faunische Bourgeois nachstellt, und den stummen Schmerz des Weibes, dessen Vater oder Gatte, von schlagenden Wettern getötet mit schwarzem Antlitz in dem weißen Leichentuch daliegt. Er liebt endlich die zarten Spiele der Kinder und Katzen und nicht minder das alte Pferd, das mühselig seinen Karren schleppt, und den armen Landstreicher, der nächtlicherweile gebückten Rückens an den feindlich geschlossenen Häusern des Marktfleckens dahinschleicht, während droben am Himmel ein Gewitter droht.

Tiefes Mitleid und reine Liebe, edlen Zorn und zarte Grazie, den weichen Hauch der Natur und den wilden Schrei der Leidenschaft, all dies vereinigt Steinlens Kunst wie ein großes Epos.

Clément-Janin.



ZU REMBRANDTS DREIHUNDERTSTEM GEBURTSTAGE.

(Rembrandts Selbstbildnis in der kaiserlichen Galerie in Wien. Radierung von William Unger.[1])

Man wird kaum einen unter den größten Künstlern vergangener Zeiten nennen können, dem wir mit einem so innigen Gefühle der Liebe und Verehrung gegenüberstehen, wie Rembrandt. Wir feiern in diesen Tagen die dreihundertste Wiederkehr seines Geburtstages und tun dies mit wahrer Freude und aus vollem Herzen; wir fühlen dabei, daß uns der große Künstler so nahe steht, daß wir gar nicht glauben können, es seien schon Jahrhunderte seit dem Tage seiner Geburt verstrichen. Seine Werke scheinen uns deshalb heute noch so lebendig, weil Tiefe, Größe und Adel der Empfindung in der Kunst, ja in der gesamten Kultur der Menschheit unvergeßlich und unvergänglich sind.

Einen so großen Künstler wie Rembrandt wird man von ganz verschiedenen Seiten beurteilen können. Maler werden in ihm vor allem den Maler, Radierer den Radierer bewundern und beide seine Technik als das Höchste schätzen. Allein so hoch auch Rembrandts Technik steht, sie ist nicht das, was ihn vom allgemein menschlichen Standpunkt so unvergleichlich erscheinen läßt, sie steht

[1] Prämie der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst für das Jahr 1906.

zu seiner gewaltigen, tiefen Empfindung in keinem anderen Verhältnis als in dem des Mittels zum Zweck, sie ist bei ihm etwas Selbstverständliches, wenn auch etwas Notwendiges. Es kommt uns vor, als könnte es nicht anders sein, als daß Rembrandt, sobald er die Zeit einer keineswegs nach der Weise eines Wunderkindes übereilten, sondern stetig fortschreitenden Jugendentwicklung hinter sich hat, völlig Herr aller Mittel ist, die er für seine Zwecke braucht. Es heißt diese Mittel ungebührlich in den Vordergrund der Betrachtung rücken, wenn man versucht hat, den Maler Rembrandt einseitig und fast ausschließlich als Koloristen zu schildern, als gehörte er zur Gilde jener fortgeschrittenen Modernen, denen das »Malenkönnen« über alles geht. Man kann sogar im Gegenteil sagen, daß ihn Probleme der Farbe nur wenig und nur nebenbei beschäftigen; er sucht sie nicht auf, geht ihnen aber auch, wenn er ihre Lösung für seine Zwecke braucht, nicht aus dem Wege.

Anders steht Rembrandt einem Problem gegenüber, das man als das des ganzen Barockzeitalters bezeichnen kann und das in der gesamten Kunst des XVII. Jahrhunderts, in der Malerei, in der Architektur, ja selbst in der Plastik die Hauptrolle spielt: es ist das Problem der Lichtführung, des Helldunkels. Dieses verfolgt Rembrandt, wie bekannt, sein ganzes Leben lang und bleibt darin in gewissem Sinne das Kind seiner Zeit, wenn sich auch seine Auffassung des Problems gänzlich von der seiner Zeitgenossen unterscheidet. In Rembrandts Augen bleibt auch ein solches Problem kein rein technisches mehr, er müht sich nicht ab, wie etwa die niederländischen Nachahmer des genialen Caravaggio es tun, die Wirkung der Beleuchtung mit Fackel, Kerze oder Herdfeuer darzustellen; was er gesucht und gefunden hat, ist etwas ganz anderes, etwas, das von solchen naturalistischen Kunststücken weit entfernt ist: der poetische Zauber, der in dem stets wechselnden Gegensatze von Licht und Dunkel liegt. So faßt er die ganze Sehnsucht nach dem Helldunkel, die seine Zeit beherrscht, zum tiefsten Ausdruck innerlichster Empfindung zusammen und schafft aus einem technischen Problem ein im höchsten Sinne geistiges.

Von Rembrandts Geist, von seiner Bildung kann man nicht leicht groß genug denken. Er stammt nicht aus niedrigem Stande, sondern aus einer wohlhabenden bürgerlichen Familie. Seine Eltern haben ihm offenbar eine sehr sorgfältige Erziehung gegeben und ihn sogar, was zu dieser Zeit in niedrigen Ständen gewiß nicht der Fall gewesen wäre, in die Lateinschule geschickt. Seine hohe Bildung, wie sie aus seinen Werken spricht, wird er freilich weniger der Schule als seinem eigenen Wissensdrange und dem Verkehr mit geistig hochstehenden Menschen zu danken haben. Gewiß kamen ihm dabei seine in der Lateinschule erworbenen Kenntnisse zu gute; er hat sicherlich eifrig gelesen und man kann sagen, daß es kaum je einen Maler gegeben hat, der die Bibel so gut gekannt und so tief erfaßt hat wie er. Auch die Kunst seiner Vorgänger und Zeitgenossen war ihm keineswegs fremd. In der gewaltigen Sammlung von Kunstwerken, die er im Laufe der Jahre zusammengebracht hatte, fehlte weder die Antike, noch die italienische Renaissance. Sicherlich stand er diesen großen Mächten ebensowenig feindlich gegenüber wie seinem Zeitgenossen Rubens, den man so gern als seinen künstlerischen Antipoden bezeichnet. Man hat in der letzten Zeit nachgewiesen, daß Rembrandt aus anderen Kunstwerken einzelne Gestalten entlehnt hat, offenbar aus keinem anderen Grunde, als weil er sie gerade an der Stelle, wo er sie verwendete, gut brauchen konnte und weil er, wie alle seine Zeitgenossen, in seinem Schaffen zu naiv war, um den modernen Begriff des Plagiats verstehen zu können. Auch Shakespeare hätte über den Originalitätsdünkel unserer Zeit den Kopf geschüttelt. Wichtiger als der Nachweis solcher Entlehnungen ist die Tatsache, daß Rembrandt fast die gesamte Kunst, die seinem Wirken vorausgegangen war, kannte, wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen, und daß er doch in seiner Kunst so ganz er selbst

geblieben ist. In diesem Punkte wird man sich Rembrandt nicht naiv denken können, er muß gewußt haben, daß er etwas ganz anderes schuf, als seine Vorgänger und Zeitgenossen, denen er auch keinen wesentlichen Einfluß auf seine eigene Arbeit gegönnt hat, freilich ohne ihre Leistungen an sich zu verachten.



Rembrandt, Selbstbildnis von 1648 — Nach der Radierung.

Über Rembrandts Persönlichkeit sich eine klare Vorstellung zu machen, wird immer schwer bleiben. Wie gern wüßte man mehr als das, was uns die trockenen Urkunden und die wenigen, zumeist nur Geschäftliches enthaltenden Briefe seiner Hand berichten! Mehr bieten in dieser Hinsicht ohne Zweifel die Werke des Künstlers. Man ist auch sonst nicht leicht geneigt, den Schöpfer von dem Werke zu trennen; bei Rembrandt hat man aber gewiß volles Recht, wenn man aus der tiefen innerlichen Empfindung seiner Werke auf die durchaus edle Natur ihres Urhebers schließt. Ebenso ist man völlig überzeugt davon, daß das religiöse Gefühl, das aus so vielen seiner größten Schöpfungen spricht, nicht falsch ist wie etwa das Peruginos, der die Mit- und Nachwelt gleich gut zu täuschen gewußt hat, sondern daß es echt ist und aus vollem Herzen kommt. Dieselbe vornehme, warme, gütige Natur blickt uns auch aus Rembrandts Selbstbildnissen entgegen, weniger aus denen seiner frühen Zeit, in denen oft physiognomische und Beleuchtungsstudien die eigentliche Charakteristik in den Hintergrund drängen, als in denen des späteren Mannes- und des Greisenalters, in denen Rembrandt uns erst sein innerstes Wesen zu offenbaren scheint.

Diese Selbstbildnisse, von dem radierten aus dem Jahre 1648 angefangen, das Rembrandt als kräftigen, rüstigen Mann beim Zeichnen zeigt, bis zu dem späten Ölbilde bei Lord Iveagh, in dem er als freundlicher Greis mit der Palette in der Hand erscheint, gehören zu dem Schönsten und Tiefsten, was Rembrandt hervorgebracht hat, sie geben uns von seinem inneren Wesen mehr als Worte vermöchten. Ein wahres Wunderwerk an malerischer Breite und Tiefe des Ausdrucks ist auch das kleinere von den beiden Selbstbildnissen, die die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien besitzt; nach diesem Bilde hat der feinsinnigste aller Interpreten Rembrandts, William Unger, eine meisterhafte Radierung geschaffen, die die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in diesem Jahre ihren Mitgliedern als Prämie darbringt, um damit auch ihrerseits das Andenken Rembrandts,

des Größten aller Radierer, die je gelebt haben, zu ehren. Es ist ein lebensgroßes Brustbild, das den Meister nahezu in voller Vorderansicht darstellt, mit Schlapphut, braunem Mantel und rotem Rock. Die Wucht des Vortrages ist so groß, daß das Bild fast den Rahmen zu sprengen scheint. Mit klaren, lebhaften, seelenvollen Augen blickt uns Rembrandt hier an, der Ausdruck ist kühn und energisch mit einer leichten Mischung von Melancholie und Gutmütigkeit. Die Haare sind noch braun und der ganze Eindruck ist der eines Mannes etwa von fünfzig Jahren. Deshalb wird wohl das Bildnis, entgegen der gewöhnlichen Annahme, ungefähr in die Zeit um 1656 zu setzen sein. Es steht zwischen dem Bildnisse bei Herrn von Mendelssohn in Berlin (1655) und dem beim Earl of Ilchester (1658) etwa in der Mitte und ist noch weit entfernt von den Bildnissen, die Rembrandt als Greis mit weißen Haaren zeigen, wie etwa das bei Sir Audley W. Neeld in Grittleton House (1669) oder das genannte bei Lord Iveagh. Ist unser Bildnis noch vor Rembrandts Insolventerklärung (Juli 1656) gemalt worden oder nach diesem Ereignis, das ihn fast seinen ganzen Besitz und damit auch seine mit Liebe gepflegten Kunstsammlungen kosten sollte? Der frische, fast heitere Ausdruck des Bildes würde fast für die erste Annahme sprechen, doch wissen wir nicht, ob der Verlust seiner Schätze dem Künstler wirklich so nahe gegangen ist, wie man gemeiniglich annimmt. Die Zeit des Lernens und Studierens war ja doch längst zu Ende und seine Kunstsammlungen können ihm in dieser Zeit nicht mehr so viel gewesen sein, wie sie es ihm im Anfange und in der Mitte seiner Laufbahn gewesen sein mochten. So tritt er uns auch in diesem Bilde als eine völlig abgeschlossene Persönlichkeit entgegen, als ein Mann, der auf der Welt nichts mehr braucht als sich selbst und auch nichts mehr von der Welt und den Menschen verlangt.

Gustav Glück.



Rembrandt, Selbstbildnis von 1669.

Nach dem Gemälde im Besitz des Sir Audley W. Neeld.





J. F. RAFFAËLLI ALS RADIERER.

Der Name Raffaëllis ist aufs engste verbunden mit dem Wiederaufblühen der farbigen Radierung.

Als Raffaëlli im Jahre 1880 für eine Veröffentlichung, die unter dem Titel »Le Jour et la Nuit« von einigen Impressionisten, darunter Degas und Pissarro, geplant war, aber nie erschienen ist, seine erste Radierung (Le Chiffonier éreinté) ausführte, dachte er nicht im geringsten an irgend eine Neuerung und seine Arbeit war denn auch einfach ein Blatt in Schwarz und Weiß. Auf seiner ersten Ausstellung im März und April 1884 waren seine zahlreichen Malereien gleichfalls nur von schwarz-weißen Radierungen begleitet: wir finden hier wieder den »Lumpensammler«, dann vier Radierungen zu den Pariser Skizzen von J. K. Huysmans — das ist alles. Die Leidenschaft für die Radierung war in den vier Jahren bei unserem Künstler nicht stark gewachsen. Den Liebhaber der Farbe befriedigten seine einfarbigen Blätter mit nichten. Er fühlte das Bedürfnis, dem Auge etwas Heiteres und Klares zu geben und das, dachte er, vermag nur die Farbe. Zur rechten Zeit erinnerte er sich da an die farbigen Stiche des XVIII. Jahrhunderts und er verlegte sich auf das Studium der Janinet, Debucourt, Demarteau und alles übrigen, was dieses Jahrhundert vor seiner Schicksalsstunde uns an Leichtfertigkeiten überliefert hat. Er durchforschte das Werk dieser Kleinmeister, ohne aber hinter das Geheimnis ihrer Mittel zu kommen. Da entschloß er sich kühn, das Verfahren neu zu erfinden, und machte schließlich beim Trockenstift Halt, dessen Grate ihm einen kräftig satten Strich verbürgten, der ihm besser zu der Farbe zu passen schien als die scharfen Einschnitte der eigentlichen Radierung.

Damit erschien zum ersten Male wieder in Frankreich die farbige Radierung, die seit mehr als einem Jahrhundert verachtet worden war und auf die die neuentdeckte farbige Lithographie die Aufmerksamkeit gelenkt hatte.

Raffaëlli trug nicht wenig dazu bei, der farbigen Radierung den endgültigen, entscheidenden Anstoß zu geben. Als er im Jahre 1894 in der Société Nationale seine ersten farbigen Blätter ausstellte, »The old lady's garden«, »La Route aux Grands Arbres«, »Les Invalides«, »Bord de la Seine«, »Terrain vague« und »Le Laveur de Chiens«, brachte er damit Proben eines neuen Verfahrens, das bereits in vollem Wiederaufblühen war.

* * *

Es ist vielleicht hier am Platze, eine kurze Geschichte des Wiederauflebens der farbigen Graphik in Frankreich zu geben und dabei an der Hand genauer Daten die Irrtümer richtigzustellen, die von der Mehrzahl der Schriftsteller begangen worden sind, die sich mit diesem Gegenstande beschäftigt haben.

Der Ruhm des zeitlichen Vorranges, der abwechselnd Raffaëlli, Maurin und Mary Cassatt zugeschrieben worden ist, gebührt mit voller Bestimmtheit niemand von diesen. Das ist eine Tatsache, die wir sozusagen urkundlich belegen können.

Im Jahre 1878 hatte Bracquemond eine farbige Radierung »Die Fasanen« geschaffen, die vom 10. April bis zum 11. Mai 1879 in der Avenue de l'Opéra ausgestellt war, ebendort, wo später die erste Ausstellung Raffaëllis stattfand. Das Blatt zeigte zwei junge Frauen im Pariser Tiergarten, die eine in Schwarz, die andere in Weiß gekleidet, die beide das muntere Treiben der goldgefiederten Vögel betrachteten.

Diese Radierung war mit fünf übereinander gedruckten Platten hergestellt und, vom technischen Standpunkte aus betrachtet, eine echte farbige Radierung. Korn und Nadelstrich waren vermischt, aber die Arbeit der Nadel überwog. Was den so erzielten Erfolg anbelangte, so konnte man darüber streiten. Die Farbe war nur gewissermaßen ein äußerlicher Zuwachs, kein wesentlicher Bestandteil des Ganzen, und das Blatt, das zuviel von Weiß und zuviel von Schwarz aufwies, zeigte sich als die Arbeit einer geschickten Hand, der aber ein Auge diente, das nur in schwachem Grade Gefühl für die Farbe hatte.

Fast zwanzig Jahre später, 1897, — der lange Zwischenraum beweist, wie geringen Reiz für Bracquemond die Farbe hat, — erschien sein zweites farbiges Blatt, der »Regenbogen«, auf der Ausstellung der »Maler-Radierer« an der Seite eines schwarzen Druckes, der übrigens schon früher, 1893, im Salon der Société Nationale zu sehen gewesen war. Dieses Mal hatte Bracquemond ein neues Verfahren versucht: die Färbung war auf lithographischem Wege hergestellt worden. Die farbige Radierung hatte sich aber inzwischen schon weit verbreitet und der »Regenbogen« ist nur bemerkenswert eben durch die erwähnte Art der Verwendung der Farbe.

In den Jahren 1881 und 1882 hatte Félicien Rops für die Verleger Gay und Doncé den kleinen Anschlagzettel der »Königin der Freude« (1881) und das Titelblatt der »Andachtsübungen« (1882) ausgeführt. Es gibt von diesen beiden Blättern farbige Drucke, die durch Übereinanderdrucken mehrerer Platten hergestellt sind, doch die gewöhnliche Auflage ist in Schwarz. Die Farbe tritt außerdem bei diesen Blättern ganz an zweite Stelle.

Im Jahre 1886 erregte auf dem Salon des Artistes Français ein Blatt Henri Guérards, »Im Garten«, eine farbige Radierung nach dem eigenen Gemälde des Künstlers, in der graphischen Abteilung großes Aufsehen und fast ebenso großes Ärgernis. Die Neuheit des Verfahrens machte die Stecher der alten Schule mißtrauisch, so daß sie nichts weniger verlangten als die völlige Ausschließung der Farbe und eine ausdrückliche Änderung der Vorschriften in diesem Sinne.

Um 1889 übertrug Gaujan das Bild eines kleinen Kindes von Louis Deschamps in farbiger Radierung und in demselben Jahre waren von Henri Guérard bei den »Maler-Radierern« in den Sälen Durand-Ruels vier farbige Radierungen zu sehen: »In den Ähren«, »Schlächterei«, »Carmen« und »Le Moulin de la Galette«. Im folgenden Jahre, 1890, brachte die Ausstellung derselben Gesellschaft von demselben Künstler das Blatt mit dem bezeichnenden Titel »Jean Raimond Guérard, Geschichte einer farbigen Radierung«, eine Folge von drei zum Übereinanderdrucken bestimmten Blättern, die das stückweise Entstehen des endgültigen Blattes zeigten, daneben die zwei Blätter »Pfirsiche und Trauben« und »Bartholo«. 1891 stellte er noch aus die »Rose« und die »Theerose«.

In diesem Zeitpunkte konnte man sagen, daß die farbige Radierung wieder erfunden worden sei. Und wirklich sehen wir im nächsten Jahre, 1892, und zwar wieder bei den »Maler-Radierern«, Charles Maurin mit neun Blättern erscheinen, von denen fünf, »Erstes heiliges Abendmahl«, »Ansicht von Paris«, »Nachtstück«, »Kinderbildnis« und der »Raucher« (das letztgenannte Blatt war als »Zink in Farben« verzeichnet), von einer bemalten Platte gedruckt schienen, während die vier übrigen, »Garten«, »Schwester vom heiligen Vinzenz de Paula bei der Messe«, »Karten-



J. F. Raffaëlli, »À la toilette«. Nach der farbigen Originalradierung.

aufschlägerin« und »Arrosage« den Vermerk trugen: »drei Farben, drei Platten«. Es sei hier erwähnt, daß die »Kartenaufschlägerin« von Gabriel Mourey im »Studio« vom 15. Februar 1901 als der Wiegendruck der farbigen Radierung des XIX. Jahrhunderts bezeichnet wird Nach dem Gesagten ist es wohl überflüssig, diese Behauptung ausführlich zu berichtigen. Mag auch das Blatt, wie Herr Mourey angibt, schon im Jahre 1891 ausgeführt worden sein, in der Öffentlichkeit erschien es erst 1892 und auf alle Fälle viel später als die Blätter von Guérard, Rops und besonders die von Bracquemond.

Im Jahre 1892 veröffentlichte auch Fräulein Mary Cassatt die Folge ihrer zehn farbig gedruckten Blätter, die im November und Dezember bei Durand-Ruel ausgestellt waren: »Kinderbad«, »Die Lampe«, »Inneres eines Pferdebahnwagens, der über eine Brücke fährt«, »Der Brief«, »Junge Frau bei der Probe eines Kleides«, »Die Toilette«, »Der Kuß«, »Nacktes Kind«, »Der Besuch«, »Frau bei der Haarpflege«, »Le Potager« und »Das Banjo«.

Im Jahre 1893 tritt schließlich Eugen Delâtre auf den Plan mit einer Radierung in vier Farben: »Im Garten« (Salon der Société Nationale). Im folgenden Jahre bringt derselbe Künstler zwei Blätter in drei Farben, »Bei der Schneiderin« und »Bildnis Aug. Delâtres«, und neben ihm erscheinen Marie Gautier mit drei Skizzen, die sie als »Versuche in farbiger Radierung« bezeichnet, und Henri Guérard, der wieder seinen »Jean Raimond Guérard« aus dem Jahre 1890 ausstellt. Im selben Salon vom Jahre 1894 erscheint nun seinerseits Raffaëlli mit den bemerkenswerten Blättern, die wir oben angeführt haben.

* * *

Wie immer es aber um diese Frage des zeitlichen Vorranges stehen mag, eines ist jedenfalls Raffaëlli allein zu eigen: die vollkommene Neuheit des Verfahrens, das er anwendet.

Während alle seine Vorgänger fast ausschließlich nur das Korn, den Ton verwendeten und sich der Nadel nur bedienten, um die Umrisse anzugeben, verwendet Raffaëlli nur den Strich. Und das genügt, abgesehen von den behandelten Gegenständen, die Blätter dieses Künstlers als etwas vollkommen Neues und als Grundform und Vorbild der zeitgenössischen farbigen Radierung erscheinen zu lassen.

Ja, in dieser Beziehung ist Raffaëlli nicht nur der Erste, sondern man kann fast sagen der Einzige. Der Grund davon ist wohl die Schwierigkeit des Verfahrens. Denn da jede Platte nicht nur ihren Tonwert, sondern auch eine Ergänzung der Zeichnung bringt, so wird dabei eine technische Geschicklichkeit erfordert, die weit über das Mittelmaß hinausgeht. Darum hat Raffaëlli wenig Nachahmer, was sich übrigens auch daraus erklärt, daß bei ihm die Ausdrucksmittel mit der künstlerischen Vorstellung aufs engste verknüpft sind. Er hat seinen Stil und sein eigenes Wörterbuch. Die Schrift seiner Nadel oder seines Pinsels verrät so sehr die Klaue des Löwen, daß eine Verwechslung unmöglich ist. »Raffaëlli ist ein Künstler, für den das Wort Eigenart wie geschaffen erscheint«, hat August Rodin gesagt.

Vor diesen kleinen Blättern, die in ihrer zarten Färbung eine solche Helligkeit ausstrahlen, die einen solchen Sinn für das noch nie Gesehene verraten und eine solche Einfachheit in der Linie und in der Verteilung der Töne zeigen, kann man sich nicht dem Eindruck verschließen, daß man dem Werk eines der allzu seltenen Männer gegenübersteht, die wirklich in der Kunst etwas Neues zu sagen haben. Raffaëlli ist, was angemerkt zu werden verdient, durch das Joch keiner Schule gegangen. Als Maler, Radierer und Bildhauer, als Schriftsteller und Musiker, ja selbst als Erfinder (verdankt man ihm doch jene haltbaren Farben, die der Malerei so große Dienste erweisen), überall war er sein eigener Lehrer, daher seine völlige Ursprünglichkeit.



J. F. Raffaëlli, »La Madeleine«. Nach der farbigen Originalradierung

So vielseitig Raffaëlli auch in der Wahl seiner Gegenstände ist, so verdankt er doch hauptsächlich seinen Ruf der Teilnahme, die er den kleinen Leuten widmet, den Leidenden, Armen, Enterbten, die auf dem Lande oder im Weichbild der Großstadt leben. Jedermann kennt jene Landschaften des Elends und der Seuchen, bewohnt von verkommenen Tieren und Menschen, die er mit so rührendem Anteil gemalt oder radiert hat.

Aber nicht bloß aus künstlerischer Teilnahme oder aus Sucht nach Neuem hat sich Raffaëlli dieses Darstellungsgebiet gewählt: sein Blick reicht weiter und höher. Raffaëlli ist nicht nur eine künstlerische Begabung, er ist auch ein denkender Kopf. Seine Werke beweisen es. Sind sie auch nicht das unmittelbare Ergebnis einer philosophischen Lehre, so rankt sich doch eine Philosophie um sie. Dieser Philosophie hat der Künstler selbst Worte geliehen am Ende des Verzeichnisses seiner Ausstellung vom Jahre 1884. Diese kleine Abhandlung ist sehr bemerkenswert, sie ist voll neuer Werturteile über unsere Zeit und tut dar, was man unter der modernen Kunst zu verstehen hat. Sie zeigt uns zugleich Raffaëlli als einen Schüler August Comtes und Benthams, der im Nützlichen den Maßstab des Schönen sieht. Das Nützliche sollen wir lieben um all der moralischen und auch materiellen Vorteile willen, die daraus entspringen. Der allerwichtigste dieser Vorteile aber ist: der Menschheit zu dienen, an deren beständigem Fortschritt nicht zu zweifeln ist. Die Kunst jeder Zeit nun entspricht der gesellschaftlichen Bestimmung dieser Zeit. In der Baukunst entsprechen die Paläste dem monarchischen Staat, die Kirchen einem Glaubensideal. Unveränderliche Dogmen'brauchen eine unveränderliche Kunst, daher die alten Stile der modernen religiösen Bauten. Die Bildhauerei ist verbunden mit der Architektur und folgt ihr »ohne neue Instinkte«.



J. F. Raffaëlli, »Paysage de banlieue«. Nach der farbigen Originalradierung.

Selbst der Tanz steht in keiner Beziehung mehr zu den Bedürfnissen unseres Körpers. Die Malerei schließlich bemächtigt sich der literarischen Moden, die sie nicht versteht, und verzichtet darauf, sich den ihr natürlich bestimmten Weg zu suchen. Ihr Ziel aber ist offenbar das Schöne und war es immer. Nur die Vorstellung des Schönen, das Ideal kann wechseln. In unserem demokratischen Zeitalter muß die Idee des Schönen eine ganz andere sein als früher. »Die Schönheit unserer Gesellschaft liegt in dem besonderen Charakter der Menschen, die nach Jahrhunderten des Elends und der Mißbräuche sich ihre Freiheit zu erringen verstanden haben«. Die Züge dieser Einzelwesen zu verewigen ist die Aufgabe der Kunst, ihrer aller, von den Größten bis zu den Letzten, »denn sie alle haben sich verdient gemacht um die Menschheit!«

Man wird es jetzt verstehen, warum bei Raffaëlli so weit auseinanderliegende Darstellungsgebiete zu finden sind und wie derselbe Künstler Herrn Clémenceau oder Edmond de Goncourt, elegante und vornehme Frauen und zarte Mädchen, ja auch großartige Landschaften malen konnte nach so vielen Bildern aus der Vorstadt, Kleinbürgern, Handwerkern und Taglöhnern. Da er eben durch das Ganze seines Werkes das Bild unserer heutigen Gesellschaft geben will, so darf er auf nichts verzichten, was für sie bezeichnend und vorbildlich ist. Immerhin ist aber der Platz, den das Volk in seinem Werk einnimmt, so bedeutend, daß es als der Grundpfeiler der Gesellschaft erscheint und daß man mit demselben Recht wie von Comte auch von Raffaëlli sagen kann, er habe den Versuch gemacht, das Proletariat der modernen Gesellschaft einzuverleiben.

Wir kehren zu seinen Radierungen zurück. Die jüngste Ausstellung bei Pellet im Februar und März 1906 wies fünfundfünfzig Blätter auf, während die bei Bing im November und Dezember 1898 nur vierundzwanzig zählte, und fast alle fünfundfünfzig waren dem Schauspiel des Alltäglichen gewidmet, zu dessen Maler sich Raffaëlli erklärt hat. Er versteht es dabei, ein scharfer Beobachter zu sein, ohne je gemein zu werden. Auge und Hand des Künstlers wissen zu unterscheiden und zu betonen, was die Daseinsberechtigung dieser Ausgestoßenen ist. Er zeigt sie bei ihren Beschäftigungen oder bei den kleinen Freuden, die sie sich gönnen können, und aus der Landschaft holt er nicht das Malerische heraus, das nur eine künstliche Anordnung ist, die ihren eigentlichen Charakter entstellt, sondern diesen selbst.



J. F. Raffaëlli, »Le Cantonnier sur la borne«. Nach der farbigen Originalradierung.

Ohne Zweifel gelingt der Versuch, das Werk eines Künstlers verstandesmäßig zu erklären, immer nur unvollkommen. Niemand ist auch gänzlich der Mann seiner Grundsätze und der Künstler am allerwenigsten. Nichtsdestoweniger erklärt sich so, besonders bei Raffaëlli, manche Vorliebe und manche seiner Arbeiten.

* * *

Die Technik der farbigen Radierungen Raffaëllis ist nicht weniger eigenartig als der geistige Gehalt ihrer Darstellungen.

Mit Ausnahme einiger seiner letzten Blätter von mehr dekorativem Charakter, bei denen der Ton, das Korn vorherrscht, arbeitet Raffaëlli mit der Nadel: wie mit dem Pinsel zieht er auf der Platte die farbigen Linien. Er überträgt sozusagen das Verfahren der impressionistischen Maler in freier Weise auf die Radierung. Ich sage ausdrücklich »in freier Weise«, denn in ängstlicher Strenge übertragen, würde dieses Verfahren Radierungen ergeben, die ähnlich wären denen Camillo Pissarros, bei denen die Farbe ausschließlich verwendet wird und das ganze Papier bedeckt. Raffaëlli aber erzielt im Gegenteil mit so wenig Farbe als möglich ebenso farbig wirkende Blätter. Was

bei seinen Blättern den Ausschlag gibt, das ist vor allem das ausgesparte Weiß des Papiers. Von dieser strahlenden Weiße des Papiers hebt sich bei ihm die Zeichnung ab, in festen und freien Strichen, die von der Nadel wiederholt übergangen sind, so daß keine Spur von Steifheit übriggeblieben ist. Leichte Farbenflecken spielen dann darüber wie aufgesetzte Lichter und geben dem Blatt Reiz und Wahrheit. Die ganze Kunst liegt darin, die Farbenflecken zu verteilen, sie gerade dorthin zu setzen, wo sie das Auge wünscht und die Wahrheit erfordert. Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß von allen farbigen Radierungen die Raffaëllis den sparsamsten Gebrauch von der Farbe machen und den stärksten Eindruck von Farbigkeit geben. Es ist einer der Vorteile dieses Verfahrens, daß die einzelnen Abdrucke von derselben Platte einander fast völlig gleich sind, was trotz aller gegenteiligen Behauptungen die Grundbedingung der echten Radierung ist. Wo die Mitarbeit des Druckers in den Vordergrund tritt, sinkt die Güte der Radierung im geraden Verhältnis zu der Bedeutung dieser Mitarbeit.

* * *

Raffaëlli nimmt eine besondere Stelle in der Kunst unserer Zeit ein. Mag er auch in einer gewissen Verbindung mit der Gruppe der Impressionisten stehen, in deren Gesellschaft er zuerst auf den Ausstellungen erschienen ist, so gehört er doch keiner Schule an und ist ein Eigener, dessen Kunst sich der Einreihung in eines der beliebten Schubfächer widersetzt. Soll durchaus auch für ihn eine Art Aufschriftzettel gefunden werden, so könnte man am ehesten dafür das Wort verwenden, mit dem Baudelaire Constantin Guys bezeichnet hat: »Der Maler des modernen Lebens«.

Clément-Janin.



MIT GENEHMIGUNG DES VERLEGERS E. SAGOT, PARIS

GUSTAVE LEHEUTRE.

Es ist wohl immer ziemlich schwierig, das bezeichnende Wort für das Werk eines Künstlers zu finden. Bei Leheutre jedoch scheint die Schwierigkeit weniger groß zu sein.

Wenn man das nicht sehr umfangreiche Werk des Künstlers, zur Stunde etwa einhundertzwanzig Blätter, durchgeht, so ist der unmittelbare Eindruck, den der Beschauer dabei empfängt, der einer vornehmen Zartheit.

Leheutre verführt nicht durch die Wahl wirkungsvoller Gegenstände der Darstellung, durch dramatische Kompositionen, durch den scharf gewürzten Reiz der Gegensätze von Licht und Schatten, auch nicht etwa durch die überirdische Schwärmerei eines Gustave Moreau. Aber die Arbeiten seiner Radiernadel und seines Trockenstiftes sind ein sprechendes Beispiel für das, was man unter vornehmer Zartheit versteht: Sicherheit der Zeichnung, Feinheit des Lichtes, künstlerische Empfindung und Gewähltheit.

Indem sich Leheutres Kunst ausschließlich auf die genannten Eigenschaften beschränkt, läuft sie Gefahr, nie von der großen Menge verstanden zu werden, für die die starken Mittel die notwendige Begleitung einer starken Teilnahme sind. Und wenn D'Alembert sagen konnte: »Wehe den Kunstwerken, die nur für die Künstler schön sind«, so muß Leheutre sein Haupt unter diesen Fluch beugen. Wer Auge und Geschmack nicht verfeinert hat, wer nie bei dem Anblick eines guten Abdrucks sozusagen vor Erregung gezittert, wer seine künstlerische Erziehung nur den illustrierten Zeitungen verdankt, wer schließlich nur mit körperlicher oder sittlicher Häßlichkeit zu verkehren gewöhnt ist: für den ist es verlorene Zeit und Mühe, die hingehauchte Anmut dieser leichten Blättchen zu betrachten.

Sowie unser Künstler einer niedrigen Seele nichts zu bieten vermag, so hat er selbst sich nur bei den allervornehmsten Meistern in die Schule gegeben: bei Degas, Whistler und Carrière, von den Zeitgenossen, bei Rembrandt und Goya, von den Alten. Man sieht sofort, was er diesen Lehrern verdankt. Von Rembrandt vor allem hat er zwei Hauptsachen gelernt: die Kunst der Vereinfachung und die Kunst, auch das scheinbar gleichgültigste Naturschauspiel anziehend zu machen. Hören wir darüber seine eigenen Worte! »Die Radierung ist eine Art Kurzschrift, man muß vereinfachen, und Weiß, Schwarz und Grau anwenden, Alles damit erreichen, die Natur nur so sehen. Bei der Radierung kann man mit geringer Übertreibung fast behaupten, daß die Halbtöne nicht mitzählen«. Daher die Sicherheit seiner Technik und seine Sparsamkeit der Mittel. Der Gegenstand der Darstellung ist ihm meist gleichgültig. Freilich gibt es in seinem Werk auch zahlreiche Blätter, wo ihn doch die Wahl des Gegenstandes beschäftigt hat, besonders seine Ansichten von Städten (Troyes und Paris), von Flüssen oder Häfen (Les bords de la Bresle, L'Ecluse du Tréport und andere), denn sein aufgeweckter Geist versagt sich keinen Gegenstand und hat natürlich zuerst solche aufgesucht, die Bildwirkung haben. Aber die Art, wie er Wesen und Aufgabe der Radierung auffaßt, läßt ihn vor allem seine Erfolge da suchen, wo er den einfachsten Gegenstand mit der einfachsten Technik



G. Leheutre, »La Chaumière en contrebas à Troyes«. Nach der Originalradierung.

Mit Genehmigung E. Sagots in Paris.

darstellen kann. Die Schärfe und der Geschmack seines Auges erlauben ihm aber auch da des Anteils Wertes zu sehen, wo andere nichts fänden, das ihrer gemeinen Aufmerksamkeit würdig wäre.

* * *

Vornehm in seinem Werk ist es Leheutre auch in der Art, wie er damit auftritt. Die Güte des Druckes ist ihm Herzenssache. Der Anblick eines fabrikmäßigen Abdrucks einer seiner Platten auf dem üblichen groben Maschinpapier würde ihn aufs höchste betrüben. Er braucht das mit der Hand geschöpfte Papier oder das fast unkörperliche japanische, das die ganze Blondheit und Lichtfülle der Radierung, den Glanz des Schwarz und das Silber der grauen Töne zur Geltung zu bringen vermag. Da erst kann der Künstler den »guten Druck«, den er einzig und allein wünscht, zu Tage fördern, um ihn dann seinen ungewissen Schicksalen zu überlassen, nicht ohne aber vorher sorgfältigst den allerschönsten für die eigene Sammlung hergestellt zu haben, die er in dem väterlichen Hause zu Troyes eifersüchtig verwahrt.

Daher auch die geringe Höhe der Auflagen seiner Radierungen: fünf, zehn, fünfzehn, zwanzig und, für einige größere Blätter, vierzig oder fünfzig Drucke! Da der Künstler selbst den Druck seiner Platten überwacht, wäre es ihm unmöglich, seine Sorgfalt größeren Auflagen zuzuwenden. Vielleicht darf man es bedauern, daß diese Sorge um den »guten Abdruck« die Verbreitung eines Werkes, dessen Gehalt an Schönheit so groß ist, einschränkt und seinen Genuß nur einer kleinen



G. Leheutre, »Les Bords de la Bresle«. Nach der Originalradierung.

Mit Genehmigung E. Sagots in Paris.

Auswahl von Sammlern vorbehält. Es gibt genug sorgfältige Drucker, die ihre Kunst lieben und auch ihrerseits einen fehlerlosen Druck zu schätzen wissen. Die Platten selbst aber, so leicht hingehaucht sie auch sind, könnten dank der Verstählung eine fast unbeschränkte Auflage ertragen. Der Beweis dafür ist übrigens erbracht durch die Radierungen, die von zwei Zeitschriften, der »Gazette des Beaux-Arts« im Jahre 1897 und der »Revue de l'Art ancien et moderne« im Jahre 1904, veröffentlicht worden sind, nicht minder auch durch das schöne Blatt in der heurigen Jahresmappe unserer Gesellschaft.

Zu dieser ersten Ursache der Seltenheit seiner Blätter fügt aber Leheutre noch eine zweite hinzu. Es kommt nämlich vor, daß er, nicht zufrieden mit einer Platte, sie nach zwei oder drei Abzügen vernichtet, auf die Gefahr hin, es später zu bedauern.

Das erklärt auch, warum es in dem Werk Leheutres so wenig »Zustände« gibt. Er fängt eine Platte lieber ganz von neuem wieder an, als daß er mit Änderungen, die langwierig und unsicheren Erfolges wären, daran herumbesserte.

Die Arbeitsweise des Künstlers rechtfertigt aufs höchste dieses Vorgehen. Leheutre, der sehr viel zeichnet — ich habe bei ihm ganze Mappen voll flinker Skizzen gesehen —, macht selten Zeichnungen für die Ausführung seiner Radierungen. Fast immer zeichnet er unmittelbar auf das Metall. Und dies tut er mit einer Schnelligkeit, die ebenso die Sicherheit seiner Hand beweist, wie

sie es verhindert, daß die künstlerische Erregung erkalte. So ist eine seiner Hauptplatten, »L'Impasse Gambey (1896)«, um elf Uhr vormittags begonnen und zu Mittag vollendet worden; ein zweites Prachtblatt, der »Holzhafen von Troyes«, ist in zwei Sitzungen ausgeführt worden, der Hintergrund, ein bedeutendes Stück Arbeit, in einer einzigen Stunde. Das zuletzt genannte Blatt ist übrigens eines der wenigen, von denen es zwei Zustände gibt, denn bei der Überarbeitung hat der Künstler eine kleine Verbesserung vorgenommen durch Aufhellung des Schwarz am Dach eines Hauses zur Linken.

Nach dem Gesagten ist wohl die Behauptung am Platz, daß man nicht in höherem Grade Meister seines Handwerks sein kann als es Leheutre ist. Er steht darin in einer Reihe mit den Allerersten. So lange er sein Handwerk nicht von Grund aus beherrschte, hat er darum gerungen allen Schwierigkeiten zum Trotz. Sein Werk aber zeigt keine Spuren dieser Kämpfe, so wenig wie man in den Büchern eines großen Schriftstellers an seinen Sieg über die sprachlichen Schwierigkeiten erinnert wird. Bei der Arbeit vergißt der Künstler die Technik, seine Hand beherrscht und besitzt sie, aber seinen Geist geht sie nichts weiter an.

* * *

Leheutres künstlerische Anfänge sind nicht auf dem Gebiet der Radierung, sondern auf dem der Malerei zu suchen. Jung nach Paris gekommen — er ist zu Troyes am 26. Juli 1861 geboren —, arbeitete er zwölf Jahre lang in den Werkstätten von Gervex, Humbert und Carrière. Seinen Beruf zum Radierer entdeckte er erst infolge der Ausstellung von Whistlers Venezianischen Ansichten bei Petit. Von da an vernachlässigte er sehr die Malerei, obgleich er sie nie gänzlich aufgegeben hat. Im Jahre 1889 hatte er im Salon des Artistes Français ein Bildnis seines Vaters ausgestellt, das nicht unbemerkt blieb. Er war ein fleißiger Gast in dem »Salon der Unabhängigen« und in dem Laden Lebarqs de Boutteville, wo Toulouse de Lautrec, Maurice Denis, Vallotton, Ibels, Vuillard und andere sich ihre Sporen verdienten. Jüngst erst waren von ihm zu Basel vier Pastelle ausgestellt: eine Landschaft, eine Pariser Ansicht, eine weibliche Studie und zwei Tänzerinnen.

Doch wir wollen zur Radierung zurückkehren. Diese Technik hat sich Leheutre eigentlich selbst gelehrt, dem Drucker Delâtre verdankt er einige Fingerzeige. Im Jahre 1891 ging er nach Italien und brachte von dort drei kleine Radierungen mit Ansichten aus Venedig heim. Die künstlerische Ernte dieser Reise wäre viel reicher gewesen, wenn man ihm nicht auf der Rückfahrt in Algier eine ganze Mappe mit Zeichnungen gestohlen hätte.

Seine erste Radierung, »Montmartre«, aus dem Jahre 1892 ist recht ungeschickt und durchaus verätzt. Seine zweite, »Eine Straße auf dem Montmartre«, ist gleichfalls verätzt, zeigt aber sonst schon von größerer Fertigkeit. Wenige Wochen genügten, um ihm einen Einblick in die Geheimnisse der Technik zu geben, und von seiner zwölften Platte an beginnen seine ernstlichen Bemühungen. Jetzt tritt er an Rembrandt heran. Seine letzte Arbeit, die den Einfluß dieses Meisters zeigt, ohne daß aber die künstlerische Persönlichkeit irgendwie aufgeopfert erschiene, sind seine radierten Illustrationen zu Eugène Fromentins Dominique. Fromentin war vielleicht noch bedeutender als Schriftsteller denn als Maler und sein Dominique, ein Meisterwerk des psychologischen Romans, kommt fast seinem Vorgänger, dem Adolphe Benjamin Constants gleich, den Jeanniot so ausgezeichnet illustriert hat. Leheutres graphischer Kommentar steht auf der Höhe des Textes, den zu begleiten er die Aufgabe hat. Da die Erben Fromentins aus Furcht vor einer Indiskretion durch Bildnisse jede figurale Illustration dieser verkleideten Selbstbiographie verboten hatten, so sind Leheutres Bilder ausschließlich Landschaften. Es war in diesem Falle schwierig, nicht eintönig zu



G. Leheutre, »La Rue Domat«. Nach der Originalradierung.

Mit Genehmigung E. Sagots in Paris.

werden, aber der Künstler hat diese Schwierigkeit glücklich gelöst, so daß ein außerordentlich schönes Buch zu Stande gekommen ist.

Man wird bemerken, daß in dem graphischen Werk unseres Künstlers die Landschaft vorherrscht, wobei man unter diesen Begriff auch die Ansichten von Städten und Gebäuden rechnet. Man wird ferner bemerken, daß dieses Werk fast ganz in Schwarz und Weiß ausgeführt ist. Es gibt nur zwei Blätter von seiner Hand mit figürlicher Darstellung, eines mit einer Tänzerin und das andere mit zwei Musikerinnen, und eben diese zwei Blätter sind auch (für die bei Vollard im Jahre 1897 erschienene Mappe) in Farben gedruckt worden. Außerdem gibt es auch zwei farbige Lithographien von ihm.

Aber man glaube nicht zu bestimmt an die Einseitigkeit unseres Künstlers. Ich habe oben von seinem aufgeweckten Geiste gesprochen. Als Maler beschäftigt er sich mit figürlichen Darstellungen; wenn er nun eines schönen Tages dies auch als Radierer tut, so wird man darin keinen unvermittelten Sprung sehen dürfen, sondern nur eine ganz natürliche Entwicklung, wie auch in jeder anderen Entwicklung, die vielleicht noch weiter folgen wird.

Leheutre hat das Auge, die Hand und den Geist des großen Künstlers; warum sollte er nicht auch dessen Vielseitigkeit haben? »Das ist kein tüchtiger Maler, der nur in einer Sache sich auszeichnet«. Mit diesem Wort Lionardos möge unsere kurze Würdigung schließen.

Clément-Janin.

Ein Verzeichnis der graphischen Arbeiten Leheutres enthalten die Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 1906, Nr. 4.



G. Leheutre, »Rue du petit Cloître S. Pierre à Troyes«. Nach der Originalradierung.
Mit Genehmigung E. Sagots in Paris.



RICHARD PAULUSSEN.

(Gestorben am 14. Mai 1906.)



In den letzten fünf Jahren hat unsere Gesellschaft den Verlust jener drei Persönlichkeiten zu beklagen, denen sie seit ihrem Bestande am meisten zu danken hat: 1902 starb Baron Wieser, ihr Gründer und rastloser und siegreicher Führer durch mehr als 30 Jahre, 1904 folgte ihm Graf Traun nach, der warmherzige Förderer ihrer Interessen und ihr vornehmster Repräsentant nach außen, und in diesem Jahre verlor sie ihren Direktor, kaiserlichen Rat Paulussen, das erste Mal durch seinen unerwarteten Austritt, das zweite Mal — und erst diesmal völlig — durch den Tod. War es Baron Wieser und Graf Traun vergönnt gewesen, ihr Leben voll auszuleben, so mußte Paulussen mitten im kräftigsten Mannesalter von hinnen gehen. Das, die kurze Dauer seiner Krankheit und der eben erst und unter schweren inneren Kämpfen vollzogene Übertritt in eine neue Stellung machen seinen Hingang noch trauriger.

Es war eine glückliche Fügung, daß zwei Männer wie Wieser und Paulussen zur rechten Zeit einander fanden und in ihrer Vollkraft zusammenwirken konnten. Wieser, das stürmische, impulsive Element, stets voll großer Ideen und von einer unbegrenzten Begeisterungsfähigkeit und Unternehmungslust, Paulussen dagegen zunächst immer skeptisch, vorsichtig, zurückhaltend. Da er aber selbst innerlich voll Tatendrangs war, so hielt er schon, während er noch abwartete

und warnte, nach allen Seiten hin nach Mitteln und Wegen Ausblick, um sich dann, wenn er sie gefunden hatte, mit einem strahlenden Lächeln gefangen zu geben und für die Ausführung des neuen Planes voll Feuereifers und mit unbedingter Zuverlässigkeit einzusetzen. Dies wußte Wieser und war gegen den ernsten, tiefangelegten Mann, der immer bereit war, der Sache bis zur Selbstaufopferung zu dienen, von herzlichster, wahrhaft väterlicher Zuneigung erfüllt, die ihm Paulussen seinerseits mit schrankenloser Hingebung vergalt. Aber Paulussen war mehr als derjenige, der Wiesers Gedanken in Taten umsetzte. Er war selbst voll fruchtbarer Einfälle und mancher davon ist nicht nur für die Gesellschaft vom größten Nutzen geworden, sondern hat auch ihre Ausgestaltung wesentlich beeinflußt. Außerdem hat seine Wirksamkeit über die Gesellschaft, der er freilich ein Menschenalter hindurch mit seltener Pflichttreue seine besten Kräfte gewidmet hat, weit hinausgereicht.

Richard Paulussen wurde am 18. September 1852 in Odenkirchen bei M.-Gladbach in der Rheinprovinz als der Sohn eines Kaufmanns geboren. Bis zu seinem 16. Jahre besuchte er das Gymnasium, dann trat er in die Kunsthandlung Eduard Schulte in Düsseldorf ein. Als sich der alte Herr vom Geschäfte zurückzog, trat Paulussen aus. Er wollte nicht bei den Söhnen, mit denen er befreundet war, angestellt sein. Einen Antrag nach Amerika lehnte er mit Rücksicht auf seine Mutter ab, auch nach Italien ging er nicht, wohl aber nach Wien, wo er (1875) von Wieser, der gleich an ihm Gefallen fand, für die wenige Jahre vorher gegründete Gesellschaft als Geschäftsleiter verpflichtet wurde. Im Anfang fühlte sich Paulussen, dessen Absicht es durchaus nicht war, sich in dem verhältnismäßig engen Wirkungskreis der Gesellschaft dauernd zu bescheiden, in Wien wenig behaglich. Wieser sandte ihn daher auf Reisen, wobei er sich nicht nur in der Welt umsah, sondern auch überall für die Gesellschaft erfolgreiche Beziehungen anknüpfte. Paulussens erste große Tat in seiner neuen Stellung war der Ankauf der Kaeserschen Druckerei für die Gesellschaft (1876). Wieser wollte zuerst nichts davon wissen und willigte schließlich nur unter der Bedingung ein, daß er selbst gar nichts mit der Druckerei zu tun habe, Paulussen allein sich um sie bekümmere. Seine außergewöhnlichen drucktechnischen Kenntnisse erwarb sich Paulussen erst in der Druckerei. An freien Nachmittagen nahm er zum Beispiel bei erfahrenen Druckern Unterricht. Bald gelang es ihm, größere Aufträge, namentlich von deutschen Firmen, zu erlangen. 1883 heiratete Paulussen eine Wienerin, mit der er in der glücklichsten Ehe gelebt hat. 1884 begann er sich — ganz als Autodidakt, nach Rezepten aus Fachblättern und mündlichen Ratschlägen arbeitend — mit der Heliogravüre zu beschäftigen. Natürlich entwickelte sich aus diesen bescheidenen Versuchen erst im Laufe der Zeit eine eigentliche Heliogravüreanstalt. Sie wuchs aber, als die Aufträge aus dem Ausland, besonders aus England, immer häufiger und größer wurden, zu einer der ersten der ganzen Welt heran, und Paulussens Heliogravüren wurden auf allen Ausstellungen, auf die er sie sandte, durch Preise ausgezeichnet. Die vielen umfangreichen Bestellungen, denen Paulussen als der Inhaber der von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst vollständig unabhängigen Heliogravüreanstalt nachzukommen hatte, ermöglichten es, daß er der Hauptkunde der Gesellschaftsdruckerei wurde. Wie sehr ihn aber auch die eigene Anstalt, deren Blüte mittelbar ja gleichfalls der Gesellschaft zu gute kam, beschäftigen mochte, das Wohlergehen der Gesellschaft selbst stand allezeit im Mittelpunkt seines Tuns und Denkens. Daß sich Paulussen mit der Gesellschaft eins fühlte, daß sie ihm wie nichts anderes ans Herz gewachsen war, hat er gleich Wieser in schweren Zeiten durch die Tat bewiesen. Voll Umsicht und rastlos suchte er den Verlag der Gesellschaft auszubilden und viele der von ihm dafür gewonnenen Blätter (es sei nur an die Heliogravüren nach Kellers Stich von Raffaels Disputa und nach Schmidts Schubert-Abend erinnert) haben beispiellose

Erfolge erzielt. Das Zustandekommen der beiden 1886 und 1895 von der Gesellschaft veranstalteten graphischen Ausstellungen ist zum großen Teil Paulussens Verdienst. Aber all das gibt noch immer kein lückenloses Bild der Persönlichkeit des Mannes, mit dem man jahrelang Tag für Tag zusammen gearbeitet haben muß, um seiner unermüdlichen planvollen Sorge um das Größte und Kleinste in der Gesellschaft gerecht werden zu können. Den großen vornehmen Zug, den von allem Anfang an Wieser der Gesellschaft aufgeprägt hatte, wußte auch Paulussen allen seinen Handlungen zu bewahren, und nie vergaß er, daß die Gesellschaft kein auf Gewinn berechnetes Unternehmen sei, sondern den Zweck habe, die Kunst zu fördern; im Verkehr mit den Künstlern war er immer mehr der fördernde Freund als der auf ein vorteilhaftes Geschäft bedachte Kaufmann. An alles denkend und von allem unterrichtet, gewandt und unermüdlich fleißig, bewältigte er seine riesige Tagesarbeit scheinbar spielend und nie gebrach es ihm an Zeit, sich für eine neue, auch die geringste Sache zu interessieren, wenn sie nur die Gesellschaft anging. Der lebenskluge, geschäftserfahrene Mann war zugleich der ehrlichste, warmherzigste und bescheidenste. Hatte ihm seiner Hände Arbeit Wohlhabenheit verschafft und hatten seine Leistungen auch von seiten des Staates die verdiente Anerkennung gefunden, so ward er ungehalten und verlegen wie ein Kind, wenn man von seinen Auszeichnungen sprach, und die vielen Wohltaten, die er allen Bedürftigen erwies, hüllte er in das tiefste Geheimnis.

Was Paulussen von seinem Selbst in die Gesellschaft hineinverpflanzt hat, das wird darin segensreich wirken, so lange sie besteht. Möge ihr Schicksal — diese Worte, die ihn selbst vielleicht am meisten gefreut hätten, seien ihm ins Grab nachgerufen — immerdar Männern anvertraut sein, die es mit ihr gut und lauter meinen wie er.

MITTEILUNGEN

DER

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE DER „GRAPHISCHEN KÜNSTE".

JAHRGANG 1906.

WIEN.
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

INHALTSVERZEICHNIS.

Berichtigung.

In Campbell Dodgsons Aufsatz »Zum Holzschnittwerke Wolf Trauts«, Heft 3 der Mitteilungen von 1906, S. 50, linke Spalte, vierte Zeile, muß es statt 1512 *1514* heißen.

MITTEILUNGEN

DER

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE DER „GRAPHISCHEN KÜNSTE".

1906. WIEN. Nr. 1.

Studien und Forschungen.

Zum Holzschnittwerke Georg Lembergers.

Den bereits beschriebenen Holzschnittfolgen Georg Lembergers[1] füge ich eine Reihe weiterer, durchaus unbezeichneter Blätter an, von welchen nur Nr. 4 schon als Arbeit des Künstlers genannt worden ist. Ich brauche nicht zu bemerken, daß ich in den nachstehend an erster Stelle jeder Nummer verzeichneten Drucken nicht stets die früheste Verwendung der einzelnen Titelumrahmungen gefunden zu haben behaupte.

1. **Trithemius**, Compẽdiũ siue Breuiariũ primi volvminis annalivm sive historiarvm, de origine regvm et gentis Francorvm. Mainz, Joh. Schöffer, 1515 in uigilia Margaretae uirginis. fo. [Wien, U.-B.; St. Pölten, Bischof Frint'sche Bibl. — Muther, Bücher-Ill. 1733 (mit unrichtiger Beschreibung des Hauptschnittes.)]

Titelblatt: Reichsadler, beiderseits groteske Säulen, unten Brüstung, oben zwei Kranzgewinde. In den Ecken Wappen: der österreichische Bindenschild, das österreichische Lerchenwappen, das Wappen des Mainzer Erzbischofs Albrecht von Brandenburg und das des Würzburger Bischofs Lorenz von Bibra. 159 × 132.

Fol. 2. Widmung des Werkes. 215 × 153. In der Mitte der Bischof von Würzburg auf einem Renaissancethrone, rechts Trithemius, das Compendium überreichend, links Johann Haselberg, auf dessen Kosten der Druck erfolgte, mit dem kaiserlichen Privilegium. An den Seiten groteske Säulen, oben ein flacher Bogen, in den Ecken je ein Evangelistensymbol.

Die Autorschaft Lembergers dünkt mich für beide Schnitte unanfechtbar. Die dem Künstler sonst nicht eigentümlichen Knitterfalten erklären sich aus der Vorlage, dem Titelholzschnitte zu des Trithemius Liber Octo questionũ ad Maximilianum Cesarem. Oppenheim, impensis Joh. Haselbergs, 1515 Sept. 20. 4°. [Wien, U.-B. — Muther, B.-I. 1775]. Das Blatt (119 × 105), das Werk eines namentlich unbekannten Künstlers (die Buchstaben L S, die Muther am Mantelsaume des Kaisers lesen will, sind gewiß nichts anderes als Faltenaugen), stellt den Kaiser Max auf gotischem Throne vor; rechts von ihm Trithemius, links Haselberg, beiderseits Säulen, oben ein flacher Bogen, in den Ecken Wappen: Bindenschild, Reichsadler, burgundisches Andreaskreuz und Wappen Bibras. Lemberger benützte die Umrahmung mit den Wappenschilden für das Titelbild des Schöffer'schen Druckes, den figuralen Teil mit Ersetzung des Kaisers durch den Würzburger Bischof für das Widmungsbild. Daß die angeführte Verwendung der Vorlage in einem erst nach der Vollendung des Compendiums fertiggestellten Drucke sich findet, beweist nur, daß Lemberger sie mit Zustimmung Haselbergs bei seinen Arbeiten verwertete.

Dodgson erwähnt in seinem Catalogue I 405 gelegentlich der Beschreibung eines Schnittes Springinklees ähnlichen Inhalts aus dem Jahre 1518 (Woodc. 76) sowohl den Mainzer als auch den Oppenheimer Druck, ohne sich über ihr Verhältnis zu der Arbeit des Nürnbergers zu äußern.

Die beiden beschriebenen Schnitte bilden bis jetzt das früheste Zeugnis von Lembergers künstlerischer Tätigkeit. Das nächste aus dem Jahre 1522 fällt bereits in die Zeit seiner Seßhaftigkeit zu Leipzig. Wahrscheinlich hatte er Mainz 1515 auf seiner Wanderschaft berührt. Den Weg nach Sachsen mag ihm indirekt Albrecht von Brandenburg gewiesen haben.

2. **Miffale** fzm ritũ fctẽ ecclefie Pragenfis in Bohemia adiectis oibus facri faciendi carminibus per fefta annua. Leipzig, Melchior Lotter, 1522 sextis Calendis nouembribus. fo. [Prag (Exemplare auf Pergament und Papier). — Weale, Catalogus missalium ritus latini. Londini 1886. S. 125.]

Titelumrahmung 255 × 161, Schriftfeld unregelmäßig: Bogen (mit einem Rund in der Laibung) auf einem überreich profilierten, verkröpften Gesimse aufsitzend, das zwei Pfeiler stützen. Vor diesen freistehende Säulen, welche Gesimse und zu oberst je eine große Kugel tragen. Vor dem

---

[1] B. IX 434; Nagler, Monogrammisten III Nr. 93, 94, 120 und 121; Schuchardt, L. Cranach. Leipzig 1851—71. III 116 ff.; Muther, Die ältesten deutschen Bilder-Bibeln. München 1883. Nr. 20, 31, 38 und 39 und Die deutsche Bücherillustration. München 1884. Nr. 1604, 1615 und 1662. Über die Person Lembergers brachten Notizen G. W. Geyser in Naumanns Archiv III 60, Wustmann in den Beiträgen zur Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1879. 36 ff. und W. Schmidt in der Kunstchronik, N. F., I 321. — Für freundliche Beihilfe bei der Beschaffung der alten Drucke bin ich insbesondere den Herren Dr. Crüwell und Dr. von Egger-Möllwald (Wien), Dr. Eisenmeier (Prag) und Dr. Wagner (Olmütz) zu Dank verpflichtet.

tiefeingeschnittenen Sockel Christus am Kreuze, von klagenden Engeln umgeben. An jedem Säulenschafte ist ein Ring befestigt, an den sich ein kleiner Engel hält. Auf der Wölbung des Bogens acht spielende Engel. Rechts unten die geschnittene Jahreszahl 1522. Schuchardt a. a. O. II 292 Nr. 139 vermutete in dem Blatte eine Arbeit L. Cranachs.

Verso: Die Heiligen: Adalbert, Sigismund, Vitus und Wenzeslaus unter einem Bogen stehend. 254 × 161. »1522.« Vorzügliches Blatt. Sein Verhältnis zu dem inhaltsgleichen Schnitte des Prager Missales von 1508 (Nürnberg, G. Stuchs) wäre noch zu untersuchen. Vgl. Dodgson, Catalogue I 435, Anmerkung.

Fol. 2 des Titelbogens: Initiale A 70 × 58. Ein exorcisierender Priester.

Fol. z_3 Initiale T 94 × 78. Das Opfer Isaaks.

Das Canonbild Fol. z v. ist eine Arbeit Lucas Cranachs (B. 21).

Die Titelumrahmung wurde, nachdem die Jahreszahl aus dem Stocke entfernt worden war, wieder verwendet in: Das Allte Teftament deutſch. M. Luther. Wittemberg, (Melchior Lotter, dessen Signet sich Fol. 6v findet, 1523). fo. [Wien, H.-B. — Muther, Bilder-Bibeln 28]. Der Druck enthält außerdem Fol. A_2 eine Fol. 115 wiederholte Initiale D von Lemberger 72 × 60, Moses darstellend. — Ferner in: Das Newe Teftament Deutzſch. Witt., Melchior & Michel Lotter, 1524. fo. [Dresden — Muther, B.-B. 18.]

Der Titel der Lotter'schen Oktavausgaben des Alten und Neuen Testamentes [Muther, B.-B. 20 etc. und 31 etc.] ist eine sehr freie, von Lemberger besorgte Verkleinerung des obigen Titels. Gute Nachschnitte des Originales enthalten: Alle Propheten nach Hebreiſcher ſprach verteutſcht. Augsburg, H. Steiner, 1528 Febr. 24. fo. [Prag], Das allte Teftament Deütſch. Augsburg, H. Steiner, 1529. fo. Theil I & Theil III (1529 April 24.) [Wien, H.-B. — Muther B.-B. 89] und Die Propheten alle Teütſch. D. Mart. Luth. zu Wittemberg derselben Offcin fo. (1532 Mai 17.) [Wien, H.-B. — Panzer, Entwurf einer vollst. Gesch. d. deutschen Bibelübersezung Luthers. 2. Ausg. Nürnberg, 1791. S. 241.]

3. **Hieronymus Emser.** Canonis Miſſae contra Huldricū Zuinglium. Defenſio. M. D. XXIIII. S. loc. & typ. not. 1524 4°. [Nürnberg, Germ. Mus.]

Titelumrahmung 149 × 118, Schriftfeld 58 × 60. Unter einem auf zwei Säulen ruhenden Bogen liest unter großer Assistenz der heilige Gregor die wunderreiche Messe. Grund horizontal schraffiert. Den Hinweis auf diesen Druck verdanke ich Herrn Dr. A. Hegelstange, Nürnberg.

4. Eyn new **Modelbuch** auff aufsnehen vnd borten wircken yn der Laden vñ langen geſtell, Gemert vnd gebeſſert mitt. 105. andern Modeln. N. H. Zwickau, Jörg Gastel, 1525. 8°. [Dresden, Kunstgewerbebibliothek.] Eine ausführliche Beschreibung gibt der Entdecker dieses Unikums, E. Kumsch, in Kunst und Kunsthandwerk IV, S. 512 ff.

Die Titelumrahmung rührt, wie Kumsch richtig erkannte, von Lemberger her. 145 × 87, Schriftfeld 59 × 44. Portalbogen auf zwei Säulen ruhend, vorne zwei Frauen an Webstühlen arbeitend. Abb. a. a. O. 513. Die Muster für Flechtweberei hat, soweit sie nicht älteren Ursprunges sind, Hans Cranach[1] gezeichnet, von dem auch die zum Vergleiche herangezogenen und S. 521 abgebildeten vier Initialen herrühren, welche schon in der Oktavbibel Lotters verwendet worden waren. Der Bauer auf der Rückseite des Titelblattes ist ein unbezeichnetes Werk des Meisters HS[2]; den Stock hatte Gastel wohl aus Augsburg mitgebracht.

5. **Luther,** Ein Sermon von des Judiſchen reichs vnd der welt ende ... Wittemberg, Hans Lufft, 1525. 4°. [Leipzig, U.-B.]

Titelumrahmung 159 × 110, Schriftfeld unregelmäßig. Auf verkröpftem Gesimse erheben sich beiderseits Säulen, welche einen dreieckigen Giebel tragen, in dem Kranzgewinde hängen. Beiderseits der Giebelschenkel je drei Putten. Hinter jeder Säule kommt ein Engel hervor, dem ein anderer rittlings auf den Schultern sitzt. Vor dem Sockel drei Putten mit Kranzgewinden.

Wiederholungen: Ein nutzlicher Dialogus odder geſprechbuchlein zwiſchen einem Müntzeriſchem Schwermer vnd einem Euangeliſchem frumen Bawern. Witt., Lufft, 1525. 4°. [Leipzig, U.-B.], Luther, Ob man fur dem sterben fliehen muge. Witt., Lufft, 1527. 4°. [Linz, Landes-Archiv], Luther, Von heimliché and geſtolen brieffen, Sampt einem Pſalm ausgelegt, widder Hertzog Georgen zu Sachſen. Witt., Lufft, 1529. 4°. [Wien, U.-B.; Olmütz], Der Prophet Daniel Deudſch. Marti. Luther. Witt., Lufft, 1530. 4°. [Wien, H.-B. Vgl. Nr. 14] und Luther, Ein Sermon vom Creutz vnd leiden, vnd wie man ſich darein ſchicken ſol. Witt., Lufft, 1531. 4°. [Olmütz.]

6. **Luther,** De servo arbitrio ad D. Erasmum Roterodamum. Wittemberg, Joh. Lufft, 1525 Dec. 8°. [Wien, U.-B.; Olmütz.]

Titelumrahmung 108 × 78, Schriftfeld unregelmäßig. Auf Pfeilern, welche vertiefte Felder zeigen und auf reichgebildeten Sockeln sitzen, ruht ein mit drei Rundlöchern versehener Bogen. In der Lünette ein Becken. Vorne unten ein Engel mit einem Wappenschilde, welcher das Monogramm des Druckers zeigt. Sorgfältige Arbeit.

7. **Sachsenspiegel.** auffs newe gedruckt. vñ anderweit mit vleysse corrigiret. Leipzig, M. Lotter d. Ält., 1528 Donnerstag noch der Beschneydung Christi. fo. [Prag, U.-B.]

Titelumrahmung 253 × 162, Schriftfeld 81 × 68. Unten Christus von den Schergen verspottet vor einer Balustrade auf dem Kreuze sitzend. Links die Dornenkrönung, rechts die Geiselung des Herrn. Die Säule, an welche er gebunden ist, trägt mit einer zweiten links ein Gesimse, ober dem in Halbfiguren Moses, Johannes der Täufer, David und einige Propheten sichtbar werden. Unter dem linken Kreuzarme »1525«.

Das Verhältnis dieses Blattes zu dem inhaltlich offenbar identischen in Lotters III. Teil des A. T. 1524 fo. (Muther B.-B. 38) und zu der danach von Lemberger besorgten signierten Verkleinerung für die Lotter'sche Oktavausgabe desselben Teiles von 1525 (Muther B.-B. 39) kann ich nicht beurteilen, da mir diese beiden Drucke nicht zugänglich waren.

Die Passionsszenen lassen zahlreiche Anklänge und (gegenseitige) Anlehnungen an die kleine Holzschnittpassion Dürers erkennen: der sitzende Christus — B. 16, Christus an der Säule — B. 33, der die Zunge reckende Scherge und der die Dornenkrone mit der Gabel niederdrückende — B. 34 etc.

---

[1] Über Hans Cranach vgl. E. Flechsig, Cranach-Studien I, Leipzig, 1900, über seine Holzschnitte besonders S. 202 ff.

[2] Kumsch bemerkt, der Bauer komme in Flugschriften der Reformationszeit mehrfach vor. Ich kenne die folgenden Verwendungen: Joh. Böschenstayn, Ein Chriſtlicher vnderricht der Bruderlichen lieb ... s. loc. & typ. not., 1523. 4° [Leipzig, U.-B.] Hier hält der Mann einen in den Stock eingesetzten Rosenkranz in der Hand. Sodann: Ein vngewonlicher, vnd der Ander Sendtbrieff, deß Bauernfryndts zu Karsthannſen ... Gedruckt durch Johann Locher von München. s. loc. & a. 4°. [Leipzig, U.-B.] Hier hält der Bauer einen Dreschflegel in der Hand.



Georg Lemberger, »Trithemius bringt sein Werk dem Bischof von Würzburg dar«. (Holzschnitt in Trithemius' »Compendium primi voluminis annalium«, Mainz 1515.)



S.Adalbertus. S.Sigismūd'. S.Vitus. S.wenceslaꝰ.

Georg Lemberger, »Die vier Heiligen: Albert, Siegmund, Veit und Wenzel«. (Holzschnitt im Prager Missale, Leipzig 1522.)

Das Buch enthält ferner von Lemberger die Initialen D, N, O, P und V (ca. 46 × 46): Antique-Majuskeln mit Putten, Grund weiß (nur bei D schraffiert), weiters ein vollständiges Initial-Alphabet von 22 Buchstaben (ca. 9 × 8): weisse Antiqua mit Laubwerk, Grund schraffiert.

8. **Luther,** Trostunge an die Christen zu Halle vber Er Georgen yhres predigers tod. Wittemberg, Hans Lufft, 1527. 4°. [Linz, L.-A.]

Titelumrahmung 148 × 108, Schriftfeld 64 × 43. Mauernische von einem Bogen abgeschlossen, zu dessen Seiten je vier Engel. Die Wandflächen sind durch Gesimse geteilt: oben je ein nackter Mann mit einem leeren Wappenschilde, unten je ein Landsknecht. Beiderseits der Nische Säulen. Der Sockel ist ornamentiert.

Wiederholungen: Alexius Crosner von Coldits, Ein Sermon von der heiligen Chriſtlichen Kirchen. Witt. Lufft, 1531. 4°. Dresden, Kgl. B.] und Luther, Ein brieff an die zu Frankfort am Meyn. Witt., Lufft, 1533. 4°. [Wien, U.-B.; Leipzig, U.-B.]

9. **Luther,** Eine bericht an einen guten freund von Beider geſtalt des Sacraments auffs Biſchoffs zu Meiſſen mandat. Wittemberg, Joseph Klug, 1528. 4°. [Olmütz.]

Titelumrahmung 150 × 114, Schriftfeld 67 × 50. Nische, von einem Bogen mit drei Kreislöchern in der Laibung geschlossen. Die Pfeiler teilt je ein Gesimse in zwei Etagen; in jeder ein gerüsteter Wappenhalter. Oben beiderseits des Bogens je ein Engel, unten vor dem Sockel zwei Engel mit dem alten sächsischen Kurwappen.[1]

Wiederholungen: Luther, Deudſch Catechiſmus. Gemehret mit einer newen vorrhede, vnd vermanunge zu der Beicht. Witt., Klug, 1530. 4°. [Abb. bei Besold, Gesch. d. deutschen Reformation. Leipzig, 1890.]; Luther, Das fünffte, Sechſte vnd Siebend, Capitel S. Matthei, gepredigt vnd ausgelegt. Witt., Klug, 1532. 4°. [Leipzig, U.-B.]; Luther, Summa des Christlichen lebens . . . Witt., Klug, 1533. 4°. [Leipzig, U.-B.]; Luther, Etliche ſchöne Predigten, Aus der erſten Epiſtel S. Johannis. Von der Liebe. Witt., Klug, 1533. 4°. [Leipzig, U.-B.; Olmütz] und Luther, Zwo ſchöne tröſtliche Predigt zu Smalkalden gethan. Witt., Klug, 1537. 4°. [Leipzig, U.-B.]



Georg Lemberger, Titelumrahmung. (Holzschnitt in Luthers Buch »De servo arbitrio«, Wittemberg 1525.)

10. Der Prophet **Jeſaia** Deudſch. Wittemberg, Hans Lufft, 1528. 4°.

Titelholzschnitt 155 × 130. Das Gesicht des Propheten Jesaias (6. Cap.): Oben der Herr, dessen Saum den Tempel füllet, zu seinen Seiten die Seraphim mit den sechs Flügeln. Im Mittelgrunde vor dem Brandopferaltare Jesaias, dem der Engel mit der glühenden Kohle den Mund rührt; vorne rechts das gläubige, links das verstockte Volk. Beiderseits der Darstellung eine Säule, oben und unten schmale Gesimse.

Diesen Druck habe ich nicht in der Hand gehabt. Ich beschreibe ihn nach Panzers Entwurf S. 224, den Schnitt nach der Wiederholung in: Die Propheten alle Deudſch. D. Mart. Luth. Wittemberg, Hans Lufft, 1532. fo. Fol. 1 des t. Alphabetes. [München; Wien, H.-B. (defekt) — Panzer, Entwurf S. 239.]

11. **Luther,** Auslegung der Epiſteln vnd Euangelien vom Aduent an bis auff Oſtern. Anderweyt corrigirt. Wittemberg, Hans Lufft, 1528. fo. [Olmütz.]

Titelumrahmung 230 × 149, Schriftfeld unregelmäßig. Ein Bogen mit zwei Rundlöchern, von Pfeilern getragen, welche Gesimse in zwei Stockwerke teilen. Vor den unteren steht je ein Säulchen. Vor dem Sockel vier Engel mit einem Fruchtkorbe und Gewinden. In jeder Etage ein Engel, von denen die unteren den oberen Gefäße hinaufreichen.

Wiederholungen: Luther, Auslegung der Euangelien, von Oſtern bis auffs Aduent, . . . Auffs new vberſehen. Witt., G. Rhaw, 1528 und 1530. fo. [beide Olmütz] und Luther, Auslegung der Euangelien, an den fürnemiſten Feſten ym gantzen iare . . . Mit vleis . . . gebeſſert. Witt., Rhaw., 1528 und 1530. fo. [beide Olmütz.] Die Neuauflagen von 1530 sind mit zahlreichen Holzschnitten geschmückt, welche teils von dem Monogrammisten A W (Nagler I Nr. 1486), teils von Hans Cranach herrühren. Ferner: Die Propheten alle Deudſch. D. Mart. Luth. Witt. Lufft, 1532. fo. [München.]

12. Die **Epistel S. Pauli** zun Coloſſern durch Philippum Melanchthon ym latein zum andern mal ausgelegt. Verdeudſcht durch Juſtum Jonam mit einer ſchönen vorrhede Martini Luther an die Deudſchen leſer. [Wittemberg], Melchior Lotter, 1529. 4°. [Prag.]

Titelumrahmung 160 × 113, Schriftfeld 85 × 54. Nische, oben dreimal gelochter Bogen, beiderseits ein Engel mit Gewinden. Vor den Pfeilern je eine Säule, vor dem Sockel zwei Engel mit dem Zeichen Melchior Lotters d. j., der ehernen Schlange.

13. **Luther,** Deudſch Catechiſmus. Wittemberg, G. Rhaw, 1529. 4°. [Prag.]

Titelumrahmung 160 × 118, Schriftfeld unregelmäßig. Nische mit flachem Bogen mit drei Runden, in der Lünette eine Vase. Die Felder der Pfeiler sind ornamentiert. Oben beiderseits ein Engel mit dem Wappen Luthers, respektive Melanchthons. Vor dem stark verkröpften Sockel Christus und die beiden Schächer an ihren Kreuzen. Abb. bei Besold a. a. O.

Wiederholung: Luther, Svppvtatio annorum mundi. Witt., Rhau, 1541. 4°. [Linz, L.-A.]

---

[1] Vgl. Flechsig, a. a. O. I 22.

14. Der Prophet **Daniel** Deudsch. Marti. Luther. Wittemberg, Hans Lufft, 1530. 4°. [Wien, H.-B. — Pass. IV, S. 342; Nagler, Monogr. II, Nr. 2179; Panzer, Entwurf S. 229.]

Titelumrahmung = Nr. 5.

Fol. E_4 v (wiederholt F_4): Das Traumgesicht Nebukadnezars. 161 × 116. Rechts hinten schläft der König in seinem Palaste; links vorne steht in Gestalt eines bizarr gekleideten antiken Kriegers der Koloß mit den tönernen Füßen, die linke Hand auf einen Schild gestützt, in der rechten ein Szepter haltend.

Obschon der Schnitt mit einem aus den Buchstaben F H S und einem zweiten aus W C gebildeten Monogramme versehen ist, glaube ich ihn dennoch als Arbeit Lembergers ansprechen zu müssen. Das auf den ersten Blick Befremdende des Blattes verliert seine Bedeutung, sobald man es als eine Folge der peinlichen Sorgfalt erkennt, mit der der Schnitt—etwa im Gegensatze zu den Illustrationen in Stöckels Neuem Testament—gezeichnet ist. Die Bestimmung der Darstellung, ein von Luther dem Herzoge Johann Friedrich von Sachsen gewidmetes Buch zu schmücken, gibt den Grund sowohl für die Sauberkeit der Ausführung als auch für die Häufung fremder Monogramme. Beide sind übrigens ein zweitesmal bisher nicht nachgewiesen worden. Daß keines dem Zeichner gehört, ist für unsere Vorstellungen allerdings auffallend, zumal wir nicht wissen, wer vor diesem Anspruch erheben konnte, durch Anbringung seines Monogrammes sich an der feierlichen Widmung zu beteiligen.

Stilistisch schließt der Schnitt enge an die gleichfalls sorgfältig gezeichnete Umrahmung Nr. 6 an, welche nach allen Einzelheiten bis auf die Schiefstellung der Eier des Eierstabes (vgl. Nr. 9) unzweifelhaft Lemberger angehört. Mit dem Laubwerke dieses Blattes decken sich formal die sonderbar verschnörkelten Gräser und Blätter des Vordergrundes. Man beachte ferner die Details des Erdbodens wie den Rand des Rasens (N. T. 8°.[1] Fol. d v; Bibl. univ. I 214; Bibel 1560 I 89, II 161) oder das Geschiebe des Weges (N. T. 8°. Fol. d v, Bibl. univ. I 189), sodann das Mauerwerk des Palastes (N. T. 8°. Fol. a_6 v; Bibl. univ. I 274), den Baldachin des königlichen Bettes (Stöckels N. T. Fol. e_2 v; Bibl. 1560 I 286), den Ärmelbehang des Kolosses (Bibl. univ. I 196) und andere Einzelheiten. Delphinenköpfe, wie sie an seiner Rüstung angebracht sind, sind in gleicher Stilisierung Lemberger sehr geläufig. Der Zug der Hand des Künstlers dünkt mich allerorten unverkennbar: die Schuppenkette des Helmes ist ganz in derselben Manier ausgeführt, in der die Baumblätter (N. T. 8°, Fol. d v) und die Früchte in den Gewinden der Titelblätter gezeichnet sind.

Der Schnitt zu Daniel wurde wiederholt in: Die Propheten alle Deutsch. D. Mart. Luth. Witt., Lufft, 1532. fo. [München] Fol. b_4 v.

Von Lemberger rühren ferner die Initialen A und G (32 × 28, Engelchen) Fol. B und A_2 und die Initiale I (28 × 27, weiße lateinische Majuskeln vor Blattwerk auf diagonaler Schraffierung. Vgl. Nr. 21) Fol. F her, nicht jedoch die Erdkarte Fol I_3.

15. **Confessio,** odder Bekantnus des Glaubens etlicher Fürsten vnd Stedte: Vberantwort Keiserlicher Maiestat: zu Augspurg. Wittemberg, Georg Rhaw, 1531. 4°. [Wien, H.-B.]

Darin mit besonderem Titel [Melanchthons] Apologia der Confession aus dem Latin verdeudschet, durch Justum Jonam Wittemberg. Titelumrahmung 153 × 106, Schriftfeld 53 × 48. Dreimal gelochter, von je einem Putto flankierter Bogen. Beiderseits zwei Säulen, die auf Sockeln fussen. Davor zwei antike Krieger mit Fahnen, ein in einem Kranze hängendes Wappen haltend. Abb. Butsch, Bücherornamentik I, Taf. 94.

Mit zahlreichen Initialen (29 × 29) von Lemberger.

16. **Luther,** Widder den Meuchler zu Dresen gedrückt. Wittemberg, Hans Lufft, 1531. 4°. [Wien, U.-B.; Olmütz.]

Titelumrahmung 159 × 116, Schriftfeld unregelmäßig. Hoher Bogen auf Pfeilerbündeln sitzend. In seiner Laibung zwei Kreislöcher, durch welche Laubgewinde gezogen sind. Der Sockel zeigt eine tiefe Rundnische, in der ein Löwe liegt. Sorgfältige Arbeit.

Wiederholungen: Luther, Die kleine Antwort auff H. Georgen nehestes Buch. Witt., Lufft, 1533. 4°. [Leipzig, U.-B.; Olmütz] und Luther, Wider den Bischoff zu Magdeburg Albrecht Cardinal. Witt., Lufft, 1539. 4°. [Wien, H.-B.; Leipzig, U.-B. (defekt); Linz, L.-A.]

17. **Johannes Cochlaeus,** Velitatio in apologiam Philippi Melanchthonis. M.D.XXXIII. Leipzig M. Blum, 1534. 4°. [Wien, U.-B.]

Titelumrahmung 145 × 104, Schriftfeld 65 × 46. Nische, gebildet durch einen dreimal gelochten Bogen und Pfeiler, vor welchen je eine Säule steht. Den Sockel tragen zwei absonderliche, Pokalfüßen ähnelnde Gebilde. Zu den Seiten des Bogens, hinter jeder Säule und vor dem Sockel ein Engel. Der letzte mit einem leeren Wappenschilde.

Fol. A_2 Initiale M (Gottvater) 30 × 31.

Fol. E_2 v. Leiste. 24 × 12.

18. **Innocentius III.,** Liber de contemptv mvndi. Leipzig, M. Blum, 1534 März. 4°. [Prag.]

Am Ende Blums Signet 39 × 60: zwei Engel mit dem Wappen des Druckers. Als Ausschnitt aus einem Fo.-Drucke vom 15. April 1537 besitzt das Blättchen die Ornamentstich-Sammlung des österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. Vgl. Ritters Katalog S. 224 (Nr. 3364).

19. **Johannes Cochlaeus,** Pro Scotiae regno apologia adversvs personatum Alexandrum Alesium Scotum. Ad Sereniss. Scotorū regē. Leipzig, Michael Blum, 1534. 4°. [Wien, U.-B.]

---

[1] Ich bezeichne die hier und später zum Vergleiche herangezogenen von Lemberger illustrierten Drucke in folgender Weise: A. T. 8° = Das Allte testament Deutzsch. Marti. Luther. Witt., M. Lotter d. j., 1524. 8°. 2 Bde. [Wien, U.-B. — Muther B.-B. 21] und Das newe Testement Deutsch. Mart. Luh. (!) Witt., M. Lotter d. j., 1525. 8°. [Wien, U.-B. — Muther B.-B. 22]. Da dem von mir benützten Exemplare des A. T. der 2. Band fehlte, zitiere ich die dahin gehörenden Schnitte nach: Bibl. univ. = Sacrae scriptvrae et divinarvm literarvm Byblia vniversa. Leipzig, Nic. Wolrab, 1544. fo. 2 Bde. [Wien, H.-B.], wo die Illustrationen zum A. T. (nicht die zum N. T.) nach Tilgung der Jahreszahlen wiederholt wurden. (Ich schalte hier ein, daß der in meinem H. Weiditz, Straßburg 1904, S. IX erwähnte thronende Salomo von Lemberger und I 279 der Bibl. univ. abgedruckt ist.) Ferner: Stöckels N. T. = Das naw testament nach lawt der Christlichē kirchen bewertē text. Dresden, W. Stöckel, 1527. fo. [Wien, H.-B. — Muther, Büch.-Ill. Nr. 1662] und Bibel 1560 = Biblia. das ist. die gantze heilige Schrifft verdevtscht dvrch D. Martin. Lvther. Witt., H. Lufft, 1558 (in calce 1560) fo. 2 Bde. [Wien, H.-B. — Bd. II, die Propheten, die Bücher Judith, Tobias etc. und das N. T. umfassend, mit dem Titel: Die Propheten Deudsch, 1561 (in calce 1560).] Das Titelblatt des I. Bandes ist von Virgil Solis gestochen. Das auf Pergament gedruckte und köstlich ausgemalte Exemplar der Wiener Hofbibliothek bildet, wie es scheint, eine zu fürstlichem Gebrauche bestimmte Variante zu der von Panzer, Entwurf S. 440 beschriebenen Ausgabe.



Georg Lemberger, »Das Traumgesicht Nebukadnezars«. (Holzschnitt in Luthers Buch »Der Prophet Daniel Deudsch«, Wittemberg 1530.)

Titelumrahmung 153 × 112, Schriftfeld 74 × 52. Nische von Pfeilern gebildet (ohne Bogen), vor denen Säulen stehen. Der Sockel mit einer Rundnische und seitlichen Verkröpfungen. Oben zwei Engel, welche ein weinblattförmiges leeres Wappenschild halten. Vor den Säulen je ein hornblasender Engel.

Fol. D v Initiale I. 19 × 19.

20. **Terentii** Andria germanice reddita et Scholijs illustrata. Ioann. Agri. Isleb. avtore Berlin, s. typ. not., 1544. 8°. [Wien, U.-B.]

Titelumrahmung 117 × 83, Schriftfeld 60 × 42. Portal mit flachem Bogen, dessen Laibung gerieft ist und den zwei Säulen tragen. Vor dem seitlich verkröpften Sockel zwei Engel mit einem Wappenschilde, der eine Linkshand zeigt, welche eine Lilie hält. Wiederholt Fol. C_1.

21. Dat **Nye Testament** Jhesu Christi. D. Mar. Luth. Vpt Nye thogerichtet, Vth der Byblien. Magdeburg, Hans Walther. 1555. 8. [Wien, H.-B.]

Titelumrahmung 131 × 87, Schriftfeld 63 × 47. Mauernische: oben verkröpftes Gesimse mit den Wappen von Stralsund, Hamburg, Lübeck, Lüneburg und Rostok, seitlich Pfeiler auf Sockeln, zwischen welchen ein niederes Kellergewölbe sichtbar wird. Vor diesem die Kreuze mit Christus und den Schächern. An den Pfeilern übereinander je zwei durch ein Wappen getrennte Evangelistensymbole; vier weitere Wappen zwischen den Kreuzen und in den unteren Ecken. Mit rotem Überdruck.

Darauf folgen in 11 Bildern die vier Evangelisten und die Apostel Paulus (vier verschiedene Darstellungen), Petrus, Jakobus und Judas. Diese Schnitte stehen mit Lembergers Kunstübung im engsten Zusammenhange, doch wage ich nicht zu entscheiden, ob sie freie Arbeiten eines Werkstattgenossen oder Kopien mir unbekannter Originale Lembergers sind. Die Blätter sind schleuderhaft gezeichnet und entsprechend geschnitten und lehnen sich gedanklich vielfach an die Schnitte gleichen Stoffes des N. T. 8° an. Die Figur des heiligen Petrus (Fol. 338 v) ist geradezu eine gegenseitige Kopie desselben Heiligen N. T. 8°, Fol. m_6 v.

Die 26 Bilder zur Apokalypse (Fol. 388 v bis 423) gehen in letzter Linie auf Lembergers Apokalypsebilder zum N. T. 8° zurück, welche (mit Ausschluß des Blattes Fol. s_2) sie zumeist im Gegensinne (nur vier sind gleichseitig) und mit starken Entstellungen wiederholen. Sechs Schnitte (Fol. 399 bis 401 v und 421 v) haben im N. T. 8° keine Entsprechungen.[1] Die Jahreszahl 1523 der ersten drei Blätter der Vorlage wurde weggelassen, die Zahl XXII des Blattes Fol. s_6 in XXVI verändert (Fol. 402 v). Die Schnitte Fol. 405 v und 411 v sind mit einem H bezeichnet (Nagler Monogr. III Nr. 531).

Von den vielen Initialen gehen sicher die Buchstaben D, G, I, M, P und S auf Lemberger zurück. Sie gehören zu demselben Alphabete, dem das I der Nr. 14 entstammt, das aber von dem I des vorliegenden Druckes verschieden ist. D und G sind in je zwei durchaus selbständigen Fassungen vorhanden. Die Reihe rührt aus der guten Zeit Lembergers, dessen Beziehungen zum Drucker mindestens bis ins Jahr 1537 zurückreichen (Nagler, Monogr. III S. 52.)[2]

* * *

Das städtische Museum in Leipzig bewahrt ein aus der Nicolaikirche stammendes Epitaphium (Nr. 609 der Gemälde), das als »Denkmal der Familie Schmidburg« des öfteren in der Literatur Erwähnung gefunden hatte.

---

[1] Die Darstellung Fol. 421 v (der Abzug der Türken von Wien 1529) scheint darauf hinzuweisen, daß diese sechs Schnitte nach den Apokalypsebildern des N. T. Luffts von 1530 (Muther B.-B. 25), einer illustrativ erweiterten Wiederholung des Druckes von 1526 (B.-B. 24), kopiert wurden. Da ich diese beiden Ausgaben nicht zu Gesichte bekommen habe, muß ich die Frage, ob nicht die Ausgabe von 1530 die direkte Vorlage für die ganze Apokalypseserie unseres Druckes geliefert habe, unbeantwortet lassen. Die Jahreszahl 26 auf Fol. 402 v scheint dafür zu sprechen.

[2] Während der Drucklegung des Verzeichnisses sind mir noch eine Reihe weiterer Schnitte Lembergers bekannt geworden, von denen ich die wichtigsten kurz aufführe: die Porträte des Königs Franz von Frankreich (156 × 119), des Herzogs Ulrich von Württemberg (158 × 127), der Königin Maria von Ungarn (202 × 118) und des Herzogs Friedrich von Sachsen (195 × 135), ferner Adam und Eva im Paradiese (279 × 197), sämtlich im Königlichen Kupferstichkabinette in Berlin. Die weissagunge Johannis Lichtenbergers deutsch, zugericht mit vleys. Sampt einer nutzlichen vorrede vnd vnterricht D. Martini Luthers . . . Witt., H. Lufft, 1527, 4°. (Nürnberg, Germ. Mus.) zeigt die Titelumrahmung Nr. 8 und enthält 44 Schnitte frei nach denen kopiert, welche Jörg Breu für die etwa 1525 erschienene Augsburger Ausgabe gezeichnet hatte.

Das »Verzeichnis der Kunstwerke« (20. Auflage 1903, S. 101 ff.) schreibt das interessante Gemälde, welches auf Taf. VIII des 17., von C. Gurlitt bearbeiteten Heftes der Beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen (Dresden, 1895) abgebildet wurde, der Schule Lukas Cranachs d. Ä. zu, das Täfelchen am Rahmen nennt den Leipziger Maler Heinrich Schmidt als Urheber, wozu der Text des Verzeichnisses sich nur vermutungsweise bekennt. Diese Bezeichnung scheint mit einer Notiz G. Wustmanns in seinen Mitteilungen »Zur frühesten Kunstgeschichte Leipzigs« (4. Beilage zum Leipziger Tageblatt Nr. 310 vom 21. Juni 1903) in Zusammenhang zu stehen, wo der bekannte Lokalforscher auf Grund einer angeblichen Signatur, welche er auf dem Bilde entdeckte und die »Fab. fac. an. dn. MDXXII« lautet, das Gemälde als Arbeit des Schmidt (= Faber) bestimmte. Außer diesen Worten sind aber auf der Tafel noch fünf andere Inschriften zu lesen, welche durch die Deutung, die Wustmann der angezogenen Stelle gibt, sinnlos werden, was sie allerdings in der Anordnung, in der sie das Verzeichnis aufführt (etwas besser gibt sie, von Druckfehlern abgesehen, Gurlitts Bericht), schon waren. Dieser Übelstand wird erst behoben, wenn man die folgende Gruppierung wählt: Avo mat(erno) et avunc(ulo) pos(terior) D. Sim. Pistorius ord(inarius) fab(ricari) fac(iebat) an. dn. MCXXII ... Dann folgen die Namen der Toten, deren Angedenken zugleich mit dem des Valentin Schmidburg und dem seines Sohnes Heinrich durch das von dem jüngeren Simon Pistorius in Auftrag gegebene Epitaphium erhalten werden sollte, und deren Verwandtschaft die ebenfalls im Verzeichnisse mitgeteilte Inschrift der Rückseite der Tafel klar erörtert. Mit dem »Faber faciebat« hat es also seine Wege.

Ich versuche das somit freie Bild Georg Lemberger zuzuteilen, wobei neben den Bibelillustrationen die beschriebenen Titelumrahmungen beste Dienste leisten. Das Bild zerfällt in zwei Teile; der obere zeigt den Tod Christi und ist als Tafel zu dem unten dargestellten Altare gedacht. Die Farben des Kreuzigungsbildes sind stumpf, die Schatten grau; grün und gelb herrschen vor. Beachtenswert ist die Färbung des Himmels, welche vom Gelb über rosenrot und blaugrün zum Schwarz vorschreitet. Der Altar des untern Teiles steht unter einem gotischen Kreuzgewölbe, welches einen teilweise hinter die Fläche des Kreuzigungsbildes in die Tiefe sich erstreckenden Raum überdeckt und dem ein von vier absonderlichen roten und grünen Säulen getragenes Gehäuse vorgebaut ist. Beiderseits desselben knien Mitglieder der Familie Schmidburg, sechs an der Zahl.

Zunächst fesseln die Vorgänge am Himmel des Kreuzigungsbildes: neben geballten Wolken mit vom Sturme zerzausten Rändern ziehen Scharen von zarten Lämmerwölkchen, zwischendurch schießen einzelne Sonnenstrahlen. Das ist ganz Lembergers Art, wie sie A. T. 8°, I, Fol. B_{4}, N_{1}; Bibel 1560, I, 188 und viele andere Blätter zeigen. Ebenso häufig finden sich in seinen Holzschnitten die für seine Faltenbehandlung besonders charakteristischen Spirallinien, in welchen sich die Gewandsäume der drei Gekreuzigten eindrehen (A. T. 8°, I, Fol. B v; N. T., Q_{7} v; Bibel 1560, I, 80 v etc.)

Den Christus des Bildes halte man neben jene der Titel N. T. 8° und Nr. 2 und 13 und beachte die sehnige Anatomie, die betonte Taille etc. Aus der Menge zu den Füßen des Heilands hebe ich nur zwei Personen heraus: den heiligen Johannes, den man mit dem heiligen Lukas des N. T. 8°, Fol. H_{7} v, und den Hauptmann, den man mit dem heiligen Markus, Fol. N_{4} v desselben Buches vergleiche. Das Pferd des Hauptmannes entspricht in jeder Einzelheit dem des Saulus in Stöckels N. T., Fol. 103 v, dem Absalons Bibl. univ., I, 256 und jenen Bibel 1560, I, 240. Der Renaissanceturm im Hintergrunde des Bildes kehrt Bibel 1560, I, 185 v und öfter wieder.

Die Rückseite der Tafel füllen, grau in grau gemalt, fünf an Laubgewinden befestigte Wappen und zwei kleine Engel (Abb. S. 26 der Beschr. Darstellung). Die an Ketten hängenden Blätterstränge zeigt nach Form des Laubes und der Bildung der darein verflochtenen Fruchtbündel Nr. 11. Die Körpergestaltung der Engel, die Form ihrer an den Achseln, fast am Oberarme aufsitzenden Flügel bieten in auffallender Übereinstimmung die meisten der beschriebenen Titel. Auch das Motiv des Spieles mit der Kugel findet sich einige Male.

Die Titel liefern nun besonders für die höchst originelle Architektur unserer Tafel zahlreiche Belege: die tiefe Einschnürung der Basiswulste (Nr. 5), die Umhüllung der Säulenbäuche mit einem Kelche an den Spitzen eingerollter Blätter (4, 5), die eigentümliche Kapitälbildung (der Idee nach 2, 4 und 20 wiederkehrend), der Wulstbündel zwischen Kapitäl und Schaft (4, 17) und zwischen Schaft und Basis (2, 17, 19, 20 — allerdings in gefälligerer Form), die Riefung der Bogenlaibung (20), die so bezeichnende Ornamentierung des Bogenfeldes, das Muschelmotiv des Baldachingiebels (Nr. 11; Bibel 1560, I, 185 v, II, 162 v etc.), die Verbindung der gotischen Raumkonstruktion mit den Renaissance-Zierformen der Außenarchitektur (Bibel 1560, I, 266, 267) — das alles sind Elemente, welche, dem Formenschatze der Zeit entnommen, einzeln auch anderen sächsischen Künstlern geläufig sind, in dieser Gestalt und dieser Häufung aber Lemberger allein angehören.[1]

Die Arbeiten Georg Lembergers haben bisher nicht die Beachtung gefunden, die sie ihrem künstlerischen Werte nach verdienen. Wohl ist die Formgebung des Landshuters im Figuralen wie im Architektonischen ungeschlacht

[1] Das Denkmal der Familie Schmidburg ist das erste Bild, das hiermit für Lemberger in Anspruch genommen wird. Ich verzeichne aber, daß sich Wilhelm Schmidt (Kunstchronik N. F., I 385) vor der Marter des heiligen Quirinus der Schleißheimer Galerie (Nr. 134) an Lemberger erinnert fühlte. Ich kann in der Tafel dagegen nur die Art der Donauschule erkennen.

und mit zuweilen barbarischen Verzeichnungen behaftet. Dabei verfügt er aber doch über eine urwüchsige Kraft, welche einzelne seiner Blätter, z. B. die Heiligengruppe des Prager Missales, zu ganz hervorragenden Leistungen erhebt. In seinen späten Umrahmungen — die Schnitte der Bibel Luffts von 1560 gehören sicher den Zwanzigerjahren an — macht sich jenes Nachlassen der künstlerischen Kräfte oder vielmehr jene Lauheit des künstlerischen Gewissens fühlbar, mit der ja auch Cranach die guten, in der Donauschule gelegten Fundamente seines Könnens dem Geschäfte geopfert hatte. Beachtenswert ist die Beteiligung Lembergers an der Herstellung des Prager Missales. Böhmen bot zu Anfang des XVI. Jahrhunderts für Sachsen, das seine neue Kunst ja auch nur aus der Fremde empfangen hatte, ein, wie es scheint, dankbares Absatzgebiet. Im Sommer 1903 wurden in der Pfarrkirche von Unter-Mokropes bei Prag zwei aus dem Kloster Königssaal stammende, angeblich echte Tafeln Lukas Cranachs aufgefunden;[1] und daß der heilige Petrus in der Kirche zu Reschohlau bei Rokytzan von demselben unbekannten sächsischen Meister gemalt worden war, der die im Besitze des Fürsten Liechtenstein befindliche, 1519 datierte Zeichnung dreier Greisenköpfe entworfen hatte, stellt fast schon der Vergleich der Netzätzung nach dem Bilde im 9. Hefte der Topographie der historischen und Kunstdenkmale Böhmens (Prag 1901, S. 143) mit der Reproduktion der Studie in den Handzeichnungen alter Meister von Schönbrunner und Meder (Jhrg. II, Nr. 135) sicher.

Heinrich Röttinger.

Nochmals der angeblich Dürersche »Türkische Reiter«.

Campbell Dodgson hat im letzten Hefte dieser Mitteilungen eine nicht unwichtige Notiz zu dem in der Überschrift genannten Blatte beigebracht. Als Ergänzung dieser Mitteilung dürfte vielleicht der Hinweis von Interesse sein, daß der Holzschnitt noch in einem anderen Werke zum Abdruck gelangte, das von großer Seltenheit zu sein scheint, da es weder von Panzer noch von Brunet aufgeführt wird. Es betitelt sich: Pii. II. Pon. M. | Asiae Euro|pae'que elegantifs. descriptio | mira festiuitate tum ueterum | tum recentium res memo|ratu dignas complectens, | maxime quae sub Frederi-|co. III. apud Europeos Chri|stiani cum Turcis, Prutenis, | Soldano, & caeteris hosti-|bus fidei tum etiam inter sese | uario bellorum euentu com|miserunt. | (Germanisches Museum, Scheurl-Bibliothek 431/521.) Als Titelumrahmung finden wir eine wesentlich verkleinerte Kopie der in Butschs Bücherornamentik (I, 53) wiedergegebenen Holzschnitteinfassung, die Holbein für die Frobensche Offizin in Basel zeichnete: Kleopatra und Tempelraub des Tyrannen Dionysius. Der hauptsächlichste gegenständliche Unterschied zwischen Kopie und Original besteht darin, daß die erstere auf dem Sims der Architekturumrahmung anstatt der Vase mit herauswachsendem Blattwerk das Wappen der Stadt Cöln aufweist. Damit ist auch der im übrigen nicht genannte Druckort gesichert. Als Erscheinungsjahr finden wir auf dem Titelblatt 1531 angegeben. Aus welcher Offizin das Werk hervorgegangen ist, können wir dagegen wiederum nur indirekt mit Hilfe der Titelzeichnung feststellen, auf der wir oberhalb der Dionysius-Figur einen von einem sitzenden Putto gehaltenen Schild gewahren, der die veränderte Geschäftsmarke des Eucharius Cervicornus aufweist. Es handelt sich also hier um ein Erzeugnis der gleichen Druckerei, der auch das von Dodgson angeführte Buch entstammt. Der besagte Holzschnitt findet sich aber nicht wie in dem von ihm erwähnten Falle auf der Rückseite des Titelblattes, sondern am Ende des »Index operis« und der »Errata«, auf der Rückseite von Blatt 𝔄 VIII, dessen Vorderseite unbedruckt ist. Damit dürfte wohl auch die Herkunft des von Dodgson in seinem ausgezeichneten Kataloge (I. 359; 30) angeführten Exemplares aus dem Britischen Museum gesichert sein, das ebenso wie das von mir genannte nur einseitig bedruckt ist und auch in den Größenverhältnissen mit diesem annähernd übereinstimmt. (Blattgröße 157 × 102 statt 158 × 112 bei Dodgson.) Der Druck des Exemplares aus dem Germanischen Museum ist ebenfalls rein und scharf, weist aber bei der gleichen Güte auch den gleichen Fehler auf: eine doppelte Unterbrechung der oberen Einfassungslinie. Daß Dodgson mit Rücksicht auf seine Entdeckung die früher ausgesprochene Zugehörigkeit des Holzschnittes zur Nürnberger Schule nunmehr verwirft, nimmt mich wunder. Namentlich die in seinem Katalog ausgesprochene Vermutung, daß Erhard Schön der Autor sein könnte, schien und scheint mir noch immer sehr plausibel. Zum Vergleich weise ich nur auf den Folio F II. (R.) seiner »Vnderweissung der Proportion vnnd stellung der bossen . . . .« abgebildeten Reiter hin, dessen Gaul ebenso wie in unserem Falle mit Schnauzhaaren ausgestattet ist, während die Landschaft ebenfalls den kurzen Baumstumpf mit den typisch gezeichneten Gräsern aufweist. In die Cölner Buchillustration läßt sich das Blatt kaum einreihen. Unter keinen Umständen aber dürfte der Zeichner des Titelholzschnittes in unserem Buche auch der Autor des »Türkischen Reiters« gewesen sein, denn von der Zeichnungsweise des Anton von Worms (Naumanns Archiv X. S. 224. Nr. 450) findet sich in dem Blatte nicht einmal

[1] J. Mauder in der Zeitschrift Máj, Jhrg. II 1904 Nr. 5. Die auf Lindenholz gemalten Bilder, Bruchstücke eines Flügelaltares, stellen die heilige Barbara und die heilige Katharina dar und sind mit den Buchstaben L C in einer Flechsig unbekannten Verbindung (das C schneidet zweimal den Vertikalstrich des L) versehen. Die Jahreszahl 1520 steht unter dem Horizontalstriche des L. Die Schlange fehlt. Da zudem Mauder selbst besonders das Kolorit befremdlich erschien, bleibt das Ergebnis einer sachkundigen Untersuchung abzuwarten.

eine Spur. Ich halte daher nach wie vor an dem Nürnberger Ursprung des Holzschnittes fest, bei dessen Konzeption dem Zeichner allem Anschein nach Dürers kleiner Kurier (B. 80) vorgeschwebt zu haben scheint. Auf welchem Wege aber der Stock nach Cöln gekommen sein mag, das ist mir freilich vor der Hand noch unerfindlich. Immerhin bleibt als letzter Ausweg noch die Möglichkeit bestehen, daß ein Cölner Formenschneider nach einer Nürnberger Zeichnung gearbeitet hat, was bei dem häufigen Vorkommen von Kopien der Baseler und Nürnberger Schule in den Cölner Drucken jener Zeit nicht einmal sehr außergewöhnlich scheinen würde. *Alfred Hagelstange.*

Die Verwertung der Linearperspektive zur Datierung von Bildern.

1. Wenn die kunstgeschichtliche Forschung der Gegenwart die Tendenz zeigt, bei einem Kunstwerk nicht nur den historischen Zusammenhang, sondern auch die Art der Wirkung und die Form des künstlerischen Ausdruckes zu untersuchen, so hängt es damit zusammen, daß auch die rein formalen Ausdrucksmittel eine genauere Würdigung finden. Zu ihnen gehört vor allem die Linearperspektive, die, selbst bei aller Freiheit in der Anwendung, doch erst die Darstellung des Raumzusammenhanges eines Bildes ermöglicht. Der Aufschwung, den die Kunst in Italien zu Beginn des XV. Jahrhunderts nahm, ging Hand in Hand mit der theoretischen Ausbildung der Perspektive, zu der man durch Abstraktion aus dem Sehprozeß gelangt war. Nach Deutschland hat Dürer durch seine italienischen Reisen diese Wissenschaft verpflanzt. Aber auch in den Niederlanden beobachten wir in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts eine geradezu staunenswerte Blütezeit der Kunst, welche durch die Brüder Eyck herbeigeführt wird. War nun auch bei diesen die größere Vollendung der Raumdarstellung mit einer theoretischen Erkenntnis des Wesens der Perspektive verbunden? Hat insbesondere Jan van Eyck die ersten Grundsätze dieser Disziplin erkannt oder sind beide Künstler vielleicht durch die italienischen Theoretiker beeinflußt worden? Für die Beantwortung aller dieser Fragen ist eine genaue Untersuchung der Perspektive in den Bildern der Brüder Eyck eine unerläßliche Vorbedingung und es ist das Verdienst von Herrn Dr. G. Josef Kern,[1] sich dieser mühevollen Arbeit unterzogen zu haben. Natürlich sind nur diejenigen Bilder für diesen Zweck zu verwenden, welche durch architektonische Hintergründe eine strengere Kontrolle der Perspektive überhaupt zulassen. Nach den größten erhältlichen Photographien stellte der Verfasser Umrißzeichnungen her, meistenteils unter gleichzeitiger Benutzung der Originale, und trug in erstere die Konstruktionslinien ein. Die beigegebenen Tafeln sind starke Verkleinerungen dieser Zeichnungen, sie enthalten die Koordinaten einzelner Flucht- und Schnittpunkte, sowie die Angabe der Reduktion gegenüber den Originalen. Auch aus der Zeit vor den Brüdern Eyck (Broederlam) sowie von Petrus Christus, einem Schüler des Jan van Eyck, sind zwei, beziehungsweise drei Tafeln beigefügt.



Jan van Eyck, Die Madonna des Kanzlers Rolin im Louvre.

Nach der größeren oder geringeren Richtigkeit der perspektivischen Konstruktion werden nun die Bilder, sofern sie nicht datiert sind, in eine Reihe geordnet und Kern gelangt zu dem Schluße, daß die Rolin-Madonna des Louvre an das Ende dieser Entwicklung

[1] Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. I. Die perspektivische Projektion. Mit 3 Zeichnungen im Text und 14 Tafeln. Leipzig, Seemann. 1904.



7
6

V IV III II I 1 2 3 4 5

Jan van Eyck, Die Madonna des Kanonikus Van der Pale in der Akademie zu Brügge.

zu setzen ist, daß sie also auch späteren Ursprunges ist als die die Jahreszahl 1436 tragende Pale-Madonna in Brügge. Verweilen wir bei diesem Resultate länger, da es für die ganze Untersuchung von Bedeutung ist. Ich gelange auf Grund der Betrachtung der Eyckschen Bilder zu anderen Schlüßen.

2. Bezeichnen wir eine Linie, welche auf der Bildebene lotrecht steht, kurz als Tiefenlinie, so stellen wir uns zunächst die Frage: Haben die Brüder Eyck den Satz gekannt, daß die Bilder von Tiefenlinien, die einer Ebene, zum Beispiel der Bodenfläche angehören, durch einen Punkt, den gemeinsamen Fluchtpunkt (Augpunkt) gehen? Kern bejaht diese Frage unter Hinweis auf die Fußboden des Genter-Altars. Mir scheint schon aus den beigegebenen Tafeln hervorzugehen, daß man dazu kaum berechtigt ist.

Es wird gut sein, wenn ich vorausschicke, daß ich mich von jeder Pedanterie fern halten möchte. Ich weiß, wie groß die Ungenauigkeiten sind, die bei einer solchen Rekonstruktion in Betracht zu ziehen sind. Mag die ursprüngliche Vorzeichnung auf dem Bilde sogar mathematisch richtig gewesen sein, so wird sie bereits durch den Auftrag der Farbe ungenauer, in dem die geraden Linien an Schärfe verlieren. Durch die photographische Aufnahme entstehen neue Fehler, die Kopien verziehen sich in den Bädern und beim Aufziehen u. s. w. Indes zeigt eine Photographie eines richtig konstruierten Bildes, zum Beispiel der Schule von Athen, doch bald, welchen Grad der Genauigkeit man vernünftigerweise noch erwarten darf.

Ich bitte nun die Abbildung auf S. 10 zu betrachten, welche nach einer Braunschen Photographie (Format 36 : 38) hergestellt ist, wobei die Mißhandlung des Bildes durch die Konstruktionslinien im Interesse des vorliegenden Zweckes gütigst übersehen werden möge. Die Tiefenlinien des Fußbodens sind beziehungsweise mit 1, 2, ... 7, I, II, ... VII bezeichnet.

Um nun einen Überblick über das Verhalten dieser Linien zu gewinnen, wurden auf der Photographie die Schnittpunkte je zweier aufeinander folgender Tiefenlinien konstruiert, so zwar, daß

der Schnittpunkt von 1 und 2 mit 1	der Schnittpunkt von 1 und I mit 0
» » » 2 » 3 » 2	» » » I » II » I
....	....
» » » 6 » 7 » 6	» » » VI » VII » VII

bezeichnet ist. Diese 13 Punkte müßten bei mathematisch genauer Konstruktion zusammenfallen. Man kann aber höchstens die Punkte 1, 2, 3 und andererseits 0, I, II je als einen Punkt betrachten.

Die Abbildung auf S. 11 ferner, welche in der gleichen Art nach einer Braunschen Photographie (Format 50:39) der Pale-Madonna hergestellt ist, zeigt in dem System der Tiefenlinien des Fußbodens denselben Charakter. Von den ermittelten zehn Schnittpunkten könnte man höchstens die Punkte 1, 2, 3, 5, I als zusammenfallend ansehen. Daß endlich der Künstler absichtlich, also anderer ästhetischer Gründe wegen, mehrere Fluchtpunkte gewählt habe, darf man — und darin stimme ich mit Herrn Kern überein — wohl als ausgeschlossen betrachten. Dann komme ich aber zu dem Schluß, daß die Brüder Eyck das Gesetz vom Fluchtpunkt der Tiefenlinien einer Bodenfläche oder überhaupt einer Ebene noch nicht kennen. Sie haben nur ein gewisses Gefühl für den ungefähren Gang der Linien.

Wie verhält es sich nun mit dem allgemeineren Satze, daß überhaupt die Bilder sämtlicher Tiefenlinien des Raumes durch einen gemeinsamen Fluchtpunkt, den Augpunkt, laufen? Die Halle der Rolin-Madonna, welche sich ja senkrecht zur Bildebene erstreckt, gibt darüber leicht Aufschluß und es sind auf der ersten Abbildung solche Tiefenlinien in großer Zahl eingezeichnet. Niemand wird behaupten wollen, daß sie auch nur näherungsweise durch einen Punkt laufen. Wohl aber laufen sie alle von außen nach dem Innern des Bildes, zeigen also in gröbster Annäherung die richtige Führung. Die Pale-Madonna bestätigt diese Auffassung. Es ist also wohl nicht daran zu zweifeln, daß die Brüder Eyck auch den allgemeinen Satz von der Flucht der Tiefenlinien nicht gekannt haben, dagegen scheint Jans Schüler Petrus Christus in der Tat bis zu dieser Erkenntnis vorgedrungen zu sein. Die Eycksche Perspektive kommt über die allgemeine und ungenaue Anschauung nicht hinaus, daß die Tiefenlinien von außen nach dem Innern des Bildes verlaufen.

Zu dieser Auffassung, die auch schon einen bedeutenden Fortschritt gegenüber der Kunstweise der früheren Zeit (Broederlam) bedeutet, mag Jan von Eyck zum Teil durch seine theoretischen Studien gelangt sein. Denn wenn Euklid in seiner Optik den für die Perspektive fundamentalen Schritt, die Sehstrahlenpyramide mit einer Ebene zu schneiden und das auf ihr entstehende Bild zu untersuchen, auch nicht ausführt, so gibt er doch eine Theorie der optischen Erscheinung, und eine unklare Anschauung, daß der Raum sich sozusagen zusammenzieht, kann sich leicht auf Grund dieser Sätze ausbilden. Wenn wir zum Beispiel in der lateinischen Übersetzung, welche Vitellio im XIII. Jahrhundert von der Optik des Arabers Alhazen gegeben hat, den Satz lesen: »Parallele Linien scheinen nach der Tiefe zusammenzufließen, niemals aber wird man sie sich wirklich schneiden sehen« (Kern Seite 33), so scheint mir dies damit gut zusammen zu stimmen. Weiter dürfen wir dem Künstler, der zum Beispiel den Kopf des Kanonikus Pale mit einer an Holbein erinnernden Unerbittlichkeit und Naturwahrheit darstellt, doch wohl zutrauen, daß er auch aus der Naturbeobachtung heraus sich jene Anschauung verschaffte.

Über eine bestimmte Grenze kommt aber auch der schärfste Beobachter in der Perspektive nicht hinaus; die wirkliche Sicherheit und damit auch eine gewisse Freiheit wird erst durch die Erkenntnis des mathematischen Gesetzes gewonnen. Da die beiden Eyck soweit nicht gelangt sind, so ist es zu begreifen, daß ihre perspektivischen Entwürfe unsicher und schwankend sind, wobei man wohl auch der Künstlerlaune Manches zu gute halten muß. Eine Datierung der Eyckschen Werke, lediglich nach perspektivischen Gesichtspunkten, begegnet deswegen sicher großen Schwierigkeiten, sobald einmal eine gewisse Höhe der Entwicklung erreicht ist.

3. Dies tritt sofort zu tage, wenn wir jetzt den Versuch machen, zu entscheiden, welches der in den Tafeln wiedergegebenen Bilder älter sein dürfte. Grobe, perspektivische Verzeichnungen finden sich in beiden. Auf dem Pale-Bilde läuft zum Beispiel die eine, der Bodenfläche angehörende Tiefenlinie des Sockels der vordersten rechten Säule so stark nach rechts, daß man sich gern der Ansicht Kerns anschließen wird, der Künstler habe sich diesen Sockel nicht als parallel zur Bildtafel orientiert gedacht. Aber auch in dem Rolin-Bilde fallen uns starke Verstöße sofort in die Augen. Der Sockel der linken Säule fällt mit seinen Linien ganz aus dem System der zunächst in Betracht kommenden Tiefenlinien des Fußbodens heraus, wie sich namentlich an der untersten Kante des Bodens zeigt, welche in geradezu störender Weise gegen die Linie II konvergiert. Auch die Brüstung im Mittelgrunde des Bildes und die Treppe vor derselben sind sehr unsicher und mangelhaft gezeichnet. Freilich sind das Kleinigkeiten, aber man darf sie in Betracht ziehen mit Rücksicht auf den an die Miniaturmalerei erinnernden Hintergrund des Bildes.

Aber vielleicht gibt die Architektur der beiden Bilder gewisse Anhaltspunkte für die Datierung? Bei der Rolin-Madonna befindet sich die dargestellte Halle in einfachster Lage gegen die Bildebene, indem die den Raum begrenzenden Wände entweder parallel oder senkrecht zur Tafel laufen. Dagegen zeigt uns das Pale-Bild einen Chor mit Umgang, Säulen und Gewölbe in verschiedenen Lagen und mit mannigfachen Durchblicken.

Was ferner die Anordnung der Figuren betrifft, so sehen wir auf dem Rolin-Bild zwei Personen, die sich in einer zur Bildebene parallelen Schicht befinden. Im Pale-Bilde dagegen steht dem heiligen Donatian auf der linken Seite die Gruppe des heiligen Georg und des Kanonikus gegenüber, wobei die beiden letztgenannten ihre räumliche Existenz allerdings nur schwer behaupten. In einer zweiten darauffolgenden Schicht befindet sich die Madonna. Man bemerkt, daß der Künstler sich in dem Pale-Bilde perspektivische Probleme schwierigerer Art gestellt hat, gegenüber der einfachen, wie wir sagen dürfen, traditionellen Anordnung der Rolin-Madonna und es ist nicht in Abrede zu stellen, daß die Lösung dieser Probleme viele Mängel zeigt. Soll nun auf Grund dieser perspektivischen Analyse die Reihenfolge der beiden Bilder bestimmt werden, so würde ich das Pale-Bild als das spätere bezeichnen.

4. Einen Mangel an perspektivischer Einheit zeigt im Rolin-Bilde endlich auch noch der so reizvolle Hintergrund mit dem entzückenden Blick auf die Stadt und ihr Leben, den Flußlauf und die abschließenden Hügelketten. Denn dieser Teil des Bildes ist für einen sehr hohen Horizont durchgeführt, so daß man sich etwa zu denken hätte, der dargestellte Innenraum befinde sich auf einem die Stadt beherrschenden Hügel. Doch scheint es mir richtiger, für diese Art der Hintergrundbehandlung einen naheliegenden anderen Grund anzugeben. Eine solche Darstellung aus der Vogelperspektive bietet dem Künstler rein äußerlich eine größere Fläche für das liebevolle Eingehen auf alle Einzelheiten, während ein niederer Horizont ein Zusammendrängen und gegenseitiges Verdecken der Objekte bedingt. Dem modernen Menschen drängt sich vielleicht folgende Gedankenverbindung auf. Die Aussicht von einem Berge, einem Turme weckt in uns doch ein Gefühl der Abgeschiedenheit, der feierlichen Ruhe und des stillen Friedens. Wenn nun ein solcher Hintergrund eine derartige Stimmung in uns wachruft, so scheint mir diese zu dem heiligen Vorgange der Anbetung, wie er im Bilde dargestellt wird, durchaus zu passen.

Wir haben uns auf die Wiedergabe zweier Bilder Jan von Eycks beschränken müssen. In andern ist die perspektivische Konstruktion in Einzelheiten richtiger. Zum Beispiel stimmt das Fußbodenmuster in dem Bilde des Kaufmanns Arnolfini und seiner Frau, London Nationalgalerie, soweit es sich erkennen läßt, ziemlich genau mit der Theorie überein. Aber dies als Werk des Jan van Eyck bezeichnete Bild trägt die Jahreszahl 1434, so daß die Pale-Madonna mit ihrem mangelhaften Fußboden zwei Jahre später gemalt wurde. Nun halte ich es aber für sehr unwahrscheinlich, daß ein Künstler der damaligen Zeit ein einmal erkanntes Gesetz wieder aufgibt oder außer acht läßt. Näher liegt es mir da, die richtige Zeichnung als zufällig gut geraten aufzufassen. Alles in allem genommen scheint mir aus der Betrachtung der Eyckschen Bilder hervorzugehen, daß diese beiden großen Künstler noch zu den reinen Praktikern in der Perspektive zu zählen sind, trotz der theoretischen Beschäftigungen des Jan van Eyck und trotz des zweifellosen Fortschrittes, den sie, eben nur auf Grund einer schärferen Naturbeobachtung, in der perspektivischen Darstellung anbahnten.

5. Auch die Entwicklung, welche Dürer in seiner Perspektive zeigt, ist in letzter Zeit untersucht worden.[1] Hier liegt nun die Sache ganz anders als bei den Brüdern Eyck. Dürer hat die theoretische Einsicht in das Wesen der Perspektive sicher erlangt, das beweist seine »Unterweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt« und noch schlagender sein »Heiliger Hieronymus im Gehäus« vom Jahre 1514. Es ist also von vorneherein wahrscheinlich, daß die perspektivische Darstellung bei Dürer sich in einer steigenden Linie entwickelt. Dies wird durch Rapkes Ausführungen bewiesen, der auch weiter zeigt, wie innig bei Dürer die theoretischen und künstlerischen Arbeiten zusammenhängen. Wenn ferner Rapke auf Grund seiner Analyse der perspektivischen Zeichnung zu dem Resultat gelangt, daß die kleine Passion nicht aus den Jahren von 1509 bis 1511 stammen kann, sondern aus früherer Zeit, etwa 1504, so verdient das alle Beachtung. Bemerkt mag noch werden, daß sich zwischen den Hieronymus von 1492 und den von 1514 der das gleiche Thema behandelnde Holzschnitt von 1511 als guter Übergang einfügt. Auch den Dresdener Altar, der in letzterer Zeit Gegenstand einer längeren, von Wölfflin[2] angeregten Debatte geworden ist, erwähnt der Verfasser und bemerkt, daß die Architektur des Steinrahmens richtig konstruiert ist. Dagegen ist ihm entgangen, daß die übrigen Linien, namentlich die des Giebelhäuschens im Hintergrunde, fast regellos verlaufen. Justi[3] hat dies bemerkt und die Tatsache konstatiert, daß diese Pfeiler eine spätere Zutat sind. Daß man übrigens die Theorie auch nicht überschätzt, wird gerade durch Dürer verhindert, in dessen berühmten Werken wir ja oft die stärksten Verzeichnungen entdecken.

München, Juni 1905. *Karl Doehlemann (München).*

[1] Dr. Karl Rapke: Die Perspektive und Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 39. Heft.) Straßburg. Heitz. 1902.

[2] Wölfflin: Über die Echtheit von Dürers Dresdener Altar. Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen. Bd. 25. 1904. S. 196 ff.

[3] Justi: Dürers Dresdener Altar. Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge, 30. Leipzig 1904.

Die Radierungen von Aelbert Cuyp.

Der ausgezeichnete und auch heute noch hoch geschätzte holländische Landschaftsmaler Aelbert Cuyp (1620—1691) hat auch einige kleine Blätter radiert, wovon sechs nicht häufig zu finden sind und zwei zu den größten Seltenheiten gehören.

Nagler, Künstlerlexikon III, p. 231 (1836) erwähnt nur die ersten sechs Darstellungen von Kühen auf der Weide und gegenseitige Kopien von L. Bagelaar.

In den Monogrammisten, I. Nr. 300 (1858) beschäftigt sich Nagler ausführlicher mit den Radierungen Cuyps; er sagt, daß sie in alten Drucken sehr selten seien und daß öfter die neueren Abdrücke mit Titel vorkämen. Zur leichteren Unterscheidung von den Kopien beschreibt er die Originalseite der Radierungen.

Philipp van der Kellen widmet in seinem Peintre-Graveur hollandais et flamand (1866—1873) dem Meister einen ausführlichen Artikel. Er ändert die Reihenfolge Naglers und beschreibt die einzelnen Blätter sehr eingehend. Auch die beiden seltenen Platten, die dem Inhalte und Formate nach die Folge der sechs bekannten ergänzen, erfahren zum ersten Male entsprechende Berücksichtigung.

Die Abdrücke von van der Kellen 7 und 8 kommen nach Weigel (Kunstlagerkatalog) und van der Kellen (P. Gr. p. 104) nur in einigen öffentlichen Sammlungen vor. Der letztere weist darauf hin, daß ihr öfteres Auftauchen in Auktionskatalogen der großen Seltenheit keinen Abbruch tue, weil es sich dabei immer nur um dieselben zwei Exemplare handle, die ursprünglich in den Sammlungen van Leyden und de Graaf waren. Die Abdrücke in der Kollektion van Leyden kamen wohl mit dieser 1806 in das Kabinett von Amsterdam. Ein Exemplar des ganzen Werkes, van der Kellen 1 bis 8, ist jedoch von einer Sammlung in die andere gewandert.

Im Jahre 1820 wurde es bei der Auktion de Graaf verkauft und gelangte in die Sammlung des Grafen von Fries, bei dessen Auktion in Amsterdam es 1824 mit 150 holl. Gulden bezahlt wurde. Dasselbe Exemplar kündigt R. Weigel in seinem Kunstkatalog 1841 unter Nr. 11655 an, ohne den Preis zu notieren. Dann kam es zu Verstolk van Soelen (1851) und Vis Blockhuizen, dessen Auktion 1869 stattfand. In seinem Peintre Graveur, der 1873 vollendet wurde, sagt van der Kellen, daß die Blätter Nummer 7 und 8 derselben Provenienz in seinem Besitze seien; als aber 1878 seine Sammlung verkauft wurde, besaß er sie nicht mehr, sondern nur Nummer 1 bis 6 aus der Kollektion de Graaf etc., die um 50 holl. Gulden verkauft wurden. Wohin die Blätter 7 und 8 gekommen sind, habe ich nicht ermitteln können.

Dutuit (Manuel 1881) besaß sie auch, und zwar die Exemplare von Isendoorn, die 1879 um 6090 Franken verkauft worden waren.

Im Auktionskatalog Rodenacker (1897) kommt vor: A. (!?) 1 bis 8 mit dem Titelblatt. Diese neun Blätter und zwei Porträte aus der Sammlung R. Fisher (1892) wurden von Meder-Berlin um 113 Mark erstanden.

Daß die beiden seltenen Blätter auch in der Sammlung Sheepshanks waren und damit im Jahre 1836 an das Britische Museum kamen, ist weder bei van der Kellen noch bei Dutuit erwähnt.

Die Blätter van der Kellen 1 bis 6 sind allerdings lange nicht so selten wie die oben besprochenen, man begegnet ihnen jedoch in Lager- und Auktionskatalogen gar nicht häufig. Ich habe in 60 Katalogen von Sammlungen, wo die Niederländer hervorragend oder doch gut vertreten waren, diese Folge nur fünfzehnmal gefunden. Darunter dürfte es sich mindestens siebenmal um die späteren Drucke gehandelt haben; dafür spricht die Vermutung, wenn die Katalogsangabe lautet: »schöne« oder »ältere« Abdrücke mit dem Titel (hie und da sogar »mit dem seltenen Titel«).

Daß die Folge überhaupt recht selten vorkommt, geht auch daraus hervor, daß sie zum Beispiel in den nachstehenden Sammlungskatalogen fehlt: Alferoff, Arozarena, Biegeleben, Brentano-Birkenstock, Camberlyn, Coppenrath, Durazzo, v. Feder, Firmin-Didot, Kalle, Bernh. Keller, von Lanna, Lobanow-Rostowsky, Marshall, Paignon-Dijonval, Oppermann, Jul. Rosenberg, Schloesser, Dr. Schubart, Dr. Straeter, Herm. Weber.

Van der Kellen gibt die Etats so an:

I. Bevor die Platten aufgeätzt wurden.

II. Die Platten sind aufgeätzt.

> In diesen Abdrücken fehlt jede Feinheit in den Arbeiten, die schwer und grob geworden sind. Nach der Aufätzung hat man Ende des XVIII. Jahrhunderts eine Ausgabe mit einem Titel veranstaltet, der ohne jeglichen Kunstwert ist.

Auch die alten, von den noch nicht aufgeätzten Platten gezogenen Abdrücke weisen Verschiedenheiten auf, die genügen, um einen neuen Etat festzustellen. Ich möchte demnach die Abdruckszustände folgendermaßen präzisieren:

I. Vor der Überarbeitung (Ätzdrucke). (Wien, Albertina, Sammlung Dr. Jul. Hofmann.)

II. Teilweise überarbeitet. (Wien, Hofbibliothek.)

III. Aufgeätzt.

Daß die hübschen kleinen Blätter auch kopiert wurden, ist bei ihrer Seltenheit und der hohen Wertschätzung des Künstlers als Maler nicht zu verwundern. Bekannt wurden eigentlich nur die Kopien von der Gegenseite von Ernst Wilh. Jan Bagelaar (1775—1837). Weigel, Kunstkatalog 1838, Nummer 2725, erwähnt sie zuerst und bietet sie mit

1 Thaler 8 Groschen an. Nagler spricht davon in den Monogrammisten I, Nummer 300, und sagt, daß sie häufig vorkommen. Das scheint nicht der Fall zu sein, da Major Bagelaar seine Radierungen überhaupt nur in kleiner Anzahl drucken ließ und nicht verkaufte und da man tatsächlich recht selten Kopien in den Katalogen angeführt findet. Auch van der Kellen behandelt sie mit besonderer Gründlichkeit.[1] — Dutuit (Manuel IV. p. 98, 99) weiß nichts von Kopien.

Daß es aber außer diesen gegenseitigen Kopien noch solche gibt, die gleichseitig und so täuschend sind, daß es ohne Vergleichung mit den Originalen kaum möglich ist, sie als Nachbildungen zu erkennen, ist noch nirgends erwähnt worden.

Diese anonymen Kopien unterscheiden sich von den Originalen vor allem durch geringere Plattengröße und wären darnach zu bestimmen, wenn man irgendwo präzise Angaben über die Dimensionen der einzelnen Platten fände. Van der Kellen führt nur bei Nummer 1 die Maße (an der Einfassungslinie genommen) richtig an; für Nummer 2 bis 6 sind sie aber bloß summarisch und annähernd angegeben, während die Ziffern bei Dutuit überhaupt zu niedrig sind. Deshalb habe ich die Dimensionen für jede Platte festgestellt.

Eine Unzahl von Details unterscheidet überdies die Kopien von den Originalen; sie zu beschreiben ist unmöglich, die Anführung einzelner charakteristischer Merkmale wird aber genügen, ohne direkte Vergleichung die Nachbildungen zu erkennen. Das Exemplar meiner Sammlung ist auf holländischem Papier mit dem Wasserzeichen G M gedruckt; das Vorkommen dieser Marke ist also auch für die Kopie entscheidend. Auch die großen Raritäten van der Kellen 7 und 8 sind kopiert worden. Je zwei Abdrücke von Kopien finden sich in der Wiener k. k. Hofbibliothek und dabei von der Hand Friedrich von Bartsch' die Bemerkung: »Copie par B. P. Gibbon, Sept. 28. 1830. John Sheepchangs possesseur«.



Wasserzeichen der anonymen gleichseitigen Kopien.

Benjamin Phelps Gibbon (1802—1851) radierte mehrere Blätter nach Gemälden in der Galerie des Amateurs John Sheepshanks (1787—1863) und kopierte auch besonders seltene holländische und vlämische Radierungen aus dessen Sammlung für den Katalog, der übrigens nie erschienen ist, da die ganze Kollektion 1836 an das Britische Museum verkauft wurde. So kennt man von ihm Kopien nach N. Berghem B. 20, 21, 22, nach Adr. van der Velde, B. 16, W. 22, 24 und Dutuit 26, nach B. Breenberg, B. 24 (1830, im Brit. Mus.), nach Paul Potter Dut. 19 und 20 und auch die für Sheepshanks nach den Originalen in der Wiener Hofbibliothek 1830 angefertigten Kopien von P. de Laer B. 16 und von Abrah. van Boresom B. 3 und 4 sind von ihm, wie Fr. v. Bartsch berichtet.

Alle diese Kopien sind sehr gut ausgeführt und sehr täuschend. Daß er auch die Blätter von Cuyp, van der Kellen 7 und 8, kopiert hat, ist weder bei van der Kellen noch bei Dutuit angeführt.

Eine sehr gute originalseitige Kopie von van der Kellen 7 von J. A. Boland hat van der Kellen in seinen Peintre Graveur aufgenommen; Dutuit gibt im Manuel Heliogravüren der beiden Blätter nach den Originalen im Britischen Museum (auf einer Platte, was nicht unerwähnt bleiben soll, da im Katalog der Hamburger Kunsthalle (1878) »zwei Kopien auf einer Platte« — ohne Angabe, nach welchen Blättern — vorkommen).

Das Werk des Aelbert Cuyp.

Titelblatt mit dem Text: VI Stuks Koetjes Geëtst door A. Cuyp. Ist nicht von Cuyp und wurde erst den späten Drucken (III.) beigefügt.

Van der Kellen 1. Die stehende vor der liegenden Kuh am Meeresufer, beide nach links gewendet.

Signiert A C über der unteren Einfassungslinie etwas rechts von der Mitte (von van der Kellen und Dutuit übersehen).

I. Ätzdruck.

II. Die Einfassungslinie ist unten in der Mitte abgeschliffen, die linke untere Ecke etwas überarbeitet.

III. Aufgeätzt.

Original. Einfassungslinie 66 : 70, Platte 68·5 : 72 *mm.*

Die Einfassungslinie ist geschlossen, die Fläche links vom Euter der stehenden Kuh ist mit 12 horizontalen Strichen ausgefüllt, in der weißen Fläche rechts vom Hinterteil der liegenden Kuh sind sechs parallele schräge Striche.

Gleichseitige Kopie. Einfassungslinie 62 : 69, Platte 66. 72 *mm.*

Die Einfassungslinie ist in der linken und rechten oberen Ecke nicht vollkommen geschlossen; in der ersterwähnten Fläche finden sich 17 horizontale, in der zweiten 9 kurze parallele schräge Striche; das Monogramm A C fehlt.

Van der Kellen 2. Die stehende Kuh en face bei der nach rechts gewendeten liegenden Kuh.

Signiert A C.

I. Ätzdruck; mit Ätzflecken an den Sträuchern über dem Rücken der liegenden Kuh und auf deren Rücken.

II. Die Flecken sind entfernt, doch Spuren davon zu erkennen.

III. Aufgeätzt.

Original. Platte 68 : 75 *mm.*

Das C des Monogrammes ist kleiner als das A; die beiden Vögel rechts sind nebeneinander, der ganz rechts ist kleiner; der Raum zwischen der Stirn der liegenden Kuh und dem Plattenrande ist zart mit dünnen Strichen und Punkten gedeckt.

Gleichseitige Kopie. Platte 65 : 73 *mm.*

Die Buchstaben A und C sind gleich groß; die beiden Vögel rechts sind so gestellt, daß das Flügelende des einen

[1] Siehe auch Hippert und Linnig, Peintre-graveur hollandais et belge, I. 1874, unter Nr. 163 bis Nr. 168. Das erste Blatt (v. d. K. 2) ist 1810 datiert; die Jahreszahl 1844, die v. d. Kellen angibt, ist jedenfalls irrig.

über dem Winkel steht, der von den Flügeln des anderen gebildet wird, beide sind sehr zart und fast gleich groß; in dem erwähnten Raum ist anschließend an den Rand eine abgerundet dreieckige Stelle ganz weiß.

Van der Kellen 3. Die liegende vor der stehenden Kuh, beide nach links gewendet.

Nicht signiert.

I. Ätzdruck. Links am und überm Terrain von Ätzfehlern herrührende Flecken, ein solcher auch unterhalb der Hüfte der stehenden Kuh. Über dem Contour des Hügels rechts am Rande drei kurze parallele Striche.

II. Die Flecken sind beseitigt, nicht ohne Spuren zu hinterlassen; die Striche kaum erkennbar.

III. Aufgeätzt.

Original. Platte 69 : 72 *mm.*

Die Mäuler der Kühe sind fast geschlossen; über die Nackenlinie der liegenden Kuh ragen die Haare in den weißen Fleck hinein; die Linie des Hornansatzes ist unregelmäßig und zeigt in der Mitte eine Anschwellung.

Gleichseitige Kopie. Platte 66 : 72 *mm.*

Die Mäuler der Kühe sind offen; die Nackenlinie ist glatt, ohne Haare; der Hornansatz ist gegen den weißen Fleck durch eine gleichmäßig dicke Linie abgegrenzt.

Van der Kellen 4. Die zwei Kühe nach rechts, links zwei Hirten.

Signiert A C.

I. Ätzdruck. Die Arbeiten reichen unten bis an den Plattenrand.

II. Unten teilweise abgeschliffen, die Gräser namentlich in der Mitte unten überarbeitet.

III. Aufgeätzt.

Original. Platte 68 : 72 *mm.*

Das C des Monogrammes ist kleiner als das A; die Zickzacklinie, die die Hutkrempe des Mannes mit dem Stock markieren soll, reicht links bis an den Hutrand.

Gleichseitige Kopie. Platte 66 : 72 *mm.*

Die Buchstaben A und C sind gleich groß; die Zickzacklinie ist ganz kurz und reicht nicht bis an den Rand des Hutes.

Van der Kellen 5. Die zwei Kühe nach links, rechts zwei sitzende Männer.

Signiert A C.

I. Ätzdruck.

II. Das Gras unten in der linken Hälfte stark überarbeitet.

III. Aufgeätzt.

Original. Platte 69 : 74 *mm.*

Der Stock des Hirten schneidet ein Dreieck ab, dessen längste Seite 15 *mm* mißt; die Buchstaben A C berühren den darüber liegenden Schnörkel; die Horizontlinie ist zwischen dem Horn der liegenden und der Brust der stehenden Kuh durch zwei kurze Linien angedeutet.

Gleichseitige Kopie. Platte 66 : 73 *mm.*

Der Stock ist 13 *mm* lang; die Buchstaben A C berühren die Schnörkellinie nicht, namentlich ist das A $^{1}/_{2}$ *mm* davon entfernt; die Horizontlinie fehlt an der bezeichneten Stelle.

Van der Kellen 6. Die drei Kühe; die liegende nach links, die stehende nach rechts, die dritte en face.

Signiert A C.

I. Ätzdruck.

II. In der linken unteren Ecke eine unbedeutende Retouche; am Maul der liegenden Kuh und darunter Ätzflecken.

III. Aufgeätzt.

Original. Platte 69 : 74 *mm.*

Das C ist kleiner und dicker als das A; links vom Widerrist der querstehenden Kuh unter dem Contour eine kurze, damit gleichlaufende Linie; die rechte untere Ecke mit Arbeiten ausgefüllt.

Gleichseitige Kopie. Platte 66 : 72 *mm.*

Die Buchstaben A und C gleich groß und stark; die erwähnte Linie links vom Widerrist fehlt, dafür am Rücken ein zweiter kleiner, nach oben konvexer Contour; die rechte untere Ecke verätzt und leer.

Van der Kellen 7. Die im Vordergrunde stehende nach rechts gewendete Kuh; links zwei Männer; im Hintergrunde eine zweite Kuh nach rechts.

Signiert A C. (Dutuit übersah die zweite Kuh).

Original. Platte 68—69 : 76 *mm.*

Nach der Heliogravüre bei Dutuit: das C setzt oben mit einer punktförmigen Anschwellung ein, C; der Schnörkel, der unter dem Monogramm von dem hakenförmig geschlungenen Schweifhaare ausgeht, reicht bis an den linken Rand.

Gleichseitige Kopie von B. Ph. Gibbon. Platte 67—68 : 75 *mm.*

Das C zeigt oben einen kurzen schrägen Strich, C'; der Schnörkel hört unter dem A auf.

Die *gleichseitige Kopie von J. A. Boland* ist links unten in der Darstellung mit »Kopie« bezeichnet.

Van der Kellen 8. Die fünf liegenden Kühe, vier nach rechts, eine nach links gewendet.

Signiert A C.

Original. 68 : 74—75 *mm.*

Die Fußstriche des A bilden miteinander einen stumpfen, nach oben offenen Winkel, A (nach der Heliogravüre bei Dutuit).

Gleichseitige Kopie von B. Ph. Gibbon. Platte 67 : 73 *mm.*

Der rechte Fußstrich des A ist nicht nach aufwärts gewendet, sondern verlauft mit dem linken in gleicher Höhe horizontal A.

Die Unzuverlässigkeit der Reproduktionen schließt die Beschreibung weiterer Differenzen aus.

Julius Hofmann, Wien

Nekrologe.

† Alois Riegl. — Die Kunstwissenschaft hat durch den Tod des Professors der Kunstgeschichte und Generalkonservators der Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale, Hofrat Dr. Alois Riegl, der am 19. Juni 1905, erst 47 Jahre alt, in Wien gestorben ist, einen schweren, ja einen unersetzlichen Verlust erlitten. Es ist hier nicht der Raum, die großen Verdienste dieses außerordentlichen Mannes und sein höchst vielseitiges und glänzendes Wirken als Lehrer, als Gelehrter und auch als Reorganisator der Denkmalpflege zu schildern. Seine literarischen Hauptwerke, die »Stilfragen« (1893), »Die spätrömische Kunstindustrie« (1901) und »Das hol-

ländische Gruppenporträt« (1902) wie auch eine große Anzahl von kleineren Arbeiten zeigen ihn als einen ganz hervorragenden Forscher von bedeutender Eigenart, von größter Schärfe der Beobachtung und von wahrhaft genialer Intuition, als tiefen Denker, der, wo er hingreift, ungeahnte Schätze entdeckt und immer auf Wegen wandelt, auf denen vor ihm kein anderer gegangen ist. Auch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hat durch sein Ableben einen sozusagen persönlichen Verlust erlitten: Alois Riegl gehörte nicht nur seit 1896 dem Kuratorium der Gesellschaft an, sondern war auch einer der bedeutendsten Mitarbeiter, die die »Graphischen Künste« und die »Mitteilungen« seit ihrem Entstehen gehabt haben. Für die »Graphischen Künste« hat er zwei Studien geschrieben: den sehr bemerkenswerten Aufsatz über die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst (1899) und den inhaltsreichen über Jakob Ruisdael (1902). Die »Mitteilungen« brachten von ihm eine Anzahl von Bücherbesprechungen, in denen er oft sehr wertvolle und fruchtbare Gedanken niederlegte. Ich möchte hier nur an die — vielleicht noch zu wenig beachtete — Besprechung von Neumanns Buch über Rembrandt erinnern, die in dieser Zeitschrift vor zwei Jahren erschienen ist. Hier zeigt Riegl in wenigen Worten, wie ganz anders sich Rembrandt uns in einer wahrhaft historischen Anschauung zeigt, als in der vom Standpunkt des modernen Künstlers gewählten Beleuchtung Karl Neumanns. Dabei geht er aber nirgends auf persönliche Angriffe aus; denn nichts lag ihm, der immer nur die Sache selbst im Auge hatte, ferner. Er war einer der edelsten und reinsten Menschen, die ich kennen gelernt habe, trotz seiner großen Erfolge immer bescheiden und anspruchslos. Seine aus vollem Herzen kommende Liebenswürdigkeit bewies er besonders auch seinen Schülern und jüngeren Freunden, denen nun nichts anderes übrig bleibt, als in dankbarster Erinnerung um ihn zu trauern. *Gustav Glück.*

Nekrolog französischer Graphiker. — Gusman, Adolphe, geboren 14. Dezember 1821, gestorben Paris, 24. März 1905; Holzschneider, Schüler von Porret, Mitarbeiter an allen großen Illustrationswerken von Doré, Bida und anderen. Im Jahre 1871 hatte er als Erster die Idee, Holzschnitte von zwei Stöcken zu drucken, so daß sich beim Aufeinanderdrucken die Striche vermengten. Auf diese Weise war auch sein Holzschnitt nach Tizians Grablegung gedruckt, der auf der Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 mit einem Preise ausgezeichnet wurde. — Lévy, Henri-Léopold, geboren Nancy, 23. September 1840, gestorben Paris, 30. Dezember 1904; Historienmaler. Von ihm im Pantheon »Die Krönung Karls des Großen«, zu Dijon »Die großen Männer Burgunds«, zu Nancy »Die trauernden Juden auf den Trümmern Jerusalems«, im Luxembourg »Der Tod Sarpedons«, ein Jugendwerk aus dem Jahre 1868. Sonst wären noch von seinen farbig sehr reizvollen Arbeiten zu nennen: ein »Christus im Grabe«, eine »Enthauptung Johannes des Täufers«, eine »Salome«, eine »Herodias«, und andere. Die meisten dieser Bilder sind durch den Stich vervielfältigt worden, er selbst aber scheint nie den Grabstichel noch die lithographische Kreide gehandhabt zu haben. — Vogler, Paul, geboren 1852, gestorben im Dezember 1904; impressionistischer Maler, von ihm eine kleine Anzahl von Radierungen. — Willeine, François, gestorben zu Roubaix im Februar 1905; 1865 Erfinder der »Photo-sculpture«. *C.-J.*

Ausstellungen.

London. Graphische Ausstellungen im Winter 1904—1905. — Der vergangene Winter war durch die außergewöhnliche Mannigfaltigkeit und Bedeutsamkeit der in verschiedenen Londoner Galerien ausgestellten Schwarzweißarbeiten merkwürdig. Zweifellos hat die vernünftige Schätzung der Originalradierung im Publikum zugenommen und zweifellos wenden Sammler, denen die für Bilder, sei es alter oder lebender Meister, verlangten Preise zu hoch sind, ihre Aufmerksamkeit der Zeichnung zu. Einige der besten Zeichner der Zeit, Shannon, Strang, John, Conder, Rothenstein und Bone sind Mitglieder der neu gegründeten »Society of Twelve«, die ihre erste, Originalradierungen, -lithographien und -holzschnitte in Verbindung mit Zeichnungen umfassende Ausstellung im November veranstaltete. Die Radierer der Gesellschaft sind Clausen, Strang, Cameron, John und Bone; die Lithographen Rothenstein, Shannon und Conder, die Holzschneider Craig, Nicholson, Ricketts und Moore. Die Zulassung von Gordon Craig zu einem so gewählten Verein ist unerklärlich und einige finden, daß sogar Nicholson mit all seiner nicht in Abrede zu stellenden Geschicklichkeit unter solchen Verehrern ernster Kunst nicht ganz am Platze ist; er streift stets ein bißchen an Übertreibung, die den Karikaturisten verrät, und er wendet sich erfolgreicher an das Publikum, das um die Weihnachtszeit seinen »Almanack of XII Sports« u. dergl. oder seine billigen Porträte bekannter Tagesgrößen, wie sie in dem Wochenblatt »The Outlook« erscheinen, kauft, als an die Besucher einer Galerie in der New Bond Street. Allgemein stimmte man überein, daß das Schönste in der Ausstellung Shannons drei neue Lithographien, »The Wayfarers«, »The Reaper and the Sower« und »The Bathers«, Bones wundervolle Kaltnadelarbeiten, besonders »The Shot Tower« und »Building«, Camerons »The Porch«, »Harfleur« und die Handdrucke der

»Parables« von Ricketts waren. Auch Johns Rubens-ähnlicher Mädchenkopf in Rötel und schwarzer Kreide, Rothensteins Juden darstellende Pastellzeichnungen, eine Händestudie von Ricketts und Conders französischen oder venezianischen Einfluß verratende Rötelzeichnungen wurden viel bewundert. John und Clausen, als Radierer gegenwärtig noch wenig bekannt, enttäuschten. Doch hat man Ursache zu hoffen, daß John, der als Zeichner bereits eine außergewöhnliche Kraft und Sicherheit errungen hat, auch in der Radierung Gutes leisten wird, wenn er erst die Technik gründlicher beherrschen wird. Strang, der keine neuen Radierungen, sondern nur eine Auswahl seiner unpopulärsten alten einsandte, war nicht nur hier, sondern auch auf zur selben Zeit geöffneten Separatausstellungen in der Dutch Gallery und zu Glasgow durch einige seiner etwas in der Manier Holbeins gehaltenen Porträtzeichnungen in Kreide auf getöntem Papier vertreten, die er während der letzten zwei Jahre in großer Anzahl und mit allgemeinem Erfolg gemacht hat. In der Dutch Gallery stellte er auch einige außerordentlich schöne Goldstiftstudien nach dem nackten und dem bekleideten Modell aus, zugleich mit seinen Zeichnungen für die Holzschnitte einer ungeheuren Bibel, die zum Preise von 45 Guineas durch die Essex House Press veröffentlicht werden soll. Von den Holzschnitten sind bis jetzt erst zwei oder drei ausgeführt worden, und es ist zweifelhaft, ob ein so kostspieliges Unternehmen die nötige Unterstützung finden wird. Strang bereitet auch einen Katalog seiner eigenen Radierungen mit ungefähr 500 kleinen Illustrationen vor, der im Herbst bei Mac Lehose Glasgow in erscheinen wird.

Im Januar folgte die Internationale Ausstellung. Unter die erwähnenswerten Dinge gehörten Vierges Originalfederzeichnungen für Pablo di Segovia, Joseph Pennells »Sky Scrapers of New York«, eine Serie von neun Radierungen, die zu ihrem Vorteil auf eine viel geringere Anzahl hätte beschränkt werden sollen, zahlreiche Aquatintablätter von Chahine und Legrand, Radierungen von Lepère, D. S. Mac Laughlan, Matthys Maris, Bauer und Witsen. Thaulows große Farbdrucke gefielen abermals sehr, ebenso wie die ausgezeichneten, Vögel darstellenden farbigen Holzschnitte Allen Seabys, der samt seinem Lehrer Morley Fletcher und dessen Schülern J. D. Batten und Sydney Lee zu den wenigen erfolgreichen englischen Vertretern dieser Technik gehört. Sowohl die Internationale Ausstellung als auch die Winterausstellung der Royal Academy enthielt eine große Menge von Schwarzweißarbeiten, Zeichnungen und Holzschnitten von Frederick Sandys, einem der jüngeren Präraphaeliten und Illustratoren der Sechziger- und Siebzigerjahre, der 1904 starb. In der Akademie war sein einziges bedeutendes Gemälde »Medea« zu sehen. Die glänzende Sammlung von Watts' Arbeiten in der Akademie hatte ein Zimmer, das nur Zeichnungen enthielt; unter diesen fand sich ein Abdruck der einzigen von Watts radierten Platte, ein vortreffliches Porträt von Legros aus dem Jahre 1879.

Die New Gallery war im März und April mit einer riesigen und ausgezeichneten Sammlung von Arbeiten Whistlers gefüllt. Viele bedauerliche Lücken unter den Gemälden waren der ablehnenden Haltung einer gewissen Gruppe von Whistlers Freunden gegenüber den Veranstaltern der Ausstellung zu verdanken; aber dafür waren ungefähr 400 Radierungen und 150 Lithographien und sehr zahlreiche Feder- und Pastellzeichnungen und Probedrucke der um 1862 in »Goods Words« und »Once a Work« publizierten Holzschnitte vorhanden. An 150 Radierungen kamen aus der Sammlung des Königs zu Windsor Castle; darunter waren auch die »Jubilee Naval Review series« von 1887, die Whistler selbst der Königin Viktoria zum Geschenk gemacht hatte, und prächtige Drucke der venezianischen und holländischen Radierungen; die frühen Arbeiten sind in der königlichen Sammlung weniger gut vertreten.

Die Jahresausstellung der Painter Etchers fand zur selben Zeit statt. Diese altbegründete Gesellschaft zieht noch immer die meisten der besten Talente der Gegenwart an, wenn auch nicht mehr alle. Die wichtigsten der Neueingetretenen sind dieses Jahr Sydney Lee, dessen Arbeiten in Schwarzweiß kaum so gut sind wie seine farbigen, und die jungen Brüder Maurice und Edward Detmold, welche die meisten ihrer Platten gemeinschaftlich vollenden und eine wundervolle Zartheit des Tones und einen an der Kunst Japans gebildeten Sinn für dekorative Komposition haben. »A long-eared bat« und »Peacocks« zeigen ihr Können im günstigsten Lichte; die Künstler leisten ihr Bestes, wenn sie in kleinem Format und mit einer Feinheit arbeiten, die selbst unter der Lupe nicht verliert; auf größeren Platten wie »Prometheus« und »The Bull«, wo die Linien derber und weiter auseinander sind, vermögen sie die verschiedenen Stoffe nicht so gut wiederzugeben. Brangwyn beherrschte die Ausstellung mit seiner riesigen und imposanten Radierung, die das eingerüstete neue Viktoria- und Albert-Museum darstellt und zwischen »The Storm« und »A Turkish Cemetery« am Ende des Saales an einem Ehrenplatze hing. Holroyd stand nicht auf derselben Höhe wie in den letzten paar Jahren. Weder seine Serie von Radierungen aus dem englischen Seenlande noch seine Flußlandschaften vom Medway halten den Vergleich mit früheren Arbeiten derselben Art aus. Ein neues Porträt von Legros ist als ein Stück strenger und sauberer Technik entzückend, zeichnet sich aber nicht durch große Ähnlichkeit aus. Legros selbst stellte einige der letzten Nummern seiner Folge »Triumph of Death« aus, einschließlich eines hübschen Titelblattes zu der Serie. Goffs hübsche Wälder von Viareggio, Spences zwei neue Illustrationen zu Fox' Journal und die Landschaften von Alfred East gehörten zu den beachtenswerten Dingen dieser Ausstellung, die viele ausgezeichnete Arbeiten von ruhiger, bescheidener Art enthielt und

weniger als gewöhnlich von den großen, allzu ausgeführten Blättern mit Kathedralen, Sonnenuntergängen und sentimentalen häuslichen Szenen, die noch immer in der Wertschätzung der Engländer hochstehen. Zwei greise Mitglieder der Gesellschaft, die schon längst nicht mehr radieren, dürfen unter der Zahl hervorragender Aussteller nicht übergangen werden. Sir John Charles Robinson hat von alten, vor 30 Jahren radierten Platten neue Drucke genommen, und seine spanischen und englischen Landschaften, von denen er jüngst eine Serie dem Britischen Museum zum Geschenke gemacht hat, sind merkwürdig durch die meisterhafte Beherrschung atmosphärischer und Lichteffekte. Ihm wird erst jetzt die Würdigung gezollt, die er als Radierer verdient. Der hochbetagte Präsident Seymour Haden stellte eine Serie von 35 aus seiner eigenen Sammlung seiner Werke ausgewählten Musterblättern aus, welche die drei Techniken, Radierung, Kaltnadelarbeit und Schabkunst sowohl in ihrer Reinheit als auch vereinigt veranschaulichen sollten. Diese Gruppe von Drucken war mit dekorativer Wirkung in jenem Teile des Saales aufgehangen, der gewöhnlich für die Werke eines alten Meisters bestimmt ist.

Unter den kleineren Ausstellungen in den Anfangsmonaten des Jahres 1905 verdienen drei besondere Erwähnung: Radierungen und Kaltnadelarbeiten von Frank Laing, einschließlich seiner jüngsten Werke, der spanischen Kaltnadelblätter von 1904, waren bei John Baillie ausgestellt. Die letzten Arbeiten dieses Künstlers zeigen im Vergleich zu seinen frühen Pariser und Antwerpener Radierungen einen deutlichen Niedergang und er vergeudet nur seine Zeit mit wertlosen und unschönen Monotype-Versuchen. Gutekunst stellte das vollständige Werk von Maxime Lalanne in verschiedenen Zuständen und in Probedrucken aus des Künstlers eigener Sammlung, die er als Ganzes erworben hat, aus. Der Katalog, obgleich summarisch und hinsichtlich der Zustände nicht ins Detail eindringend, bildet eine nützliche Ergänzung von jenem Beraldis. Eine interessante Ausstellung, die Radierungen von 13 Künstlern, alten und neuen, enthielt, war im April bei W. B. Paterson zu sehen. Die Auswahl von Werken Rembrandts, Méryons und Whistlers verdiente keine besondere Beachtung. Die anderen Künstler waren Norblin, Manet, Bracquemond und Gaillard, Charles Keene, Sir J. C. Robinson, Théodore Roussel, D. Y. Cameron, D. S. Mac Laughlan und Mulready Stone. Mac Laughlan, ein gebürtiger Kanadier, lebt in Paris und seine Arbeiten sind bisher in Frankreich und Amerika besser bekannt als in England. Ein Besuch in Italien im Jahre 1904 hat einige reizende Platten, »Bologna«, »Pavia« und »Ponte Ticino«, hervorgebracht, die mehr Geschmack und höhere Vollkommenheit, besonders was den Druck betrifft, zeigen als die früheren Radierungen mit Pariser Architektur. »The Rag picker asleep« (Chiffonnier dormant) ist eine gute Kaltnadelarbeit mit kräftigem, an Rembrandt erinnernden Helldunkel. Mulready Stone, ein neuer Radierer, hat einige Ansichten von Kopenhagen gemacht, die Hoffnung für die Zukunft erwecken, aber vorderhand noch nicht frei von der Ängstlichkeit eines Anfängers sind.

Campbell Dodgson.

Paris. Die Graphik auf den Salons. — I. Société Nationale. Radierungen: Hier sieht man nur sehr wenige reproduzierende Blätter, darunter solche von Bartholomé (farbige Radierung nach Gilsouls »Soir à Bruges«), Greux (nach Cl. Monet und Monticelli), Koepping (nach Rembrandt) und Waltner. Originalradierungen haben ausgestellt: Minartz, J. Villon, Duluard, Beurdeley, Lefort de Ylouses, Osterlind, Robbe, Cottet, Peské, Jeanniot, Louis Legrand, Béjot, Dauchez, Berton, Jouas, Marie Gautier, Storm van 's Gravesande, Michl, Waidmann, Viala, Gusman, Delâtre und Chahine. Von den Jüngeren interessiert besonders Viala, der in seinen Blättern »La Statue de Sel«, »Dans la Forêt«, »La Vie«, »L'Adoration de l'Ombre«, ein wahres künstlerisches Temperament und eine tiefe Empfindung für die Schrecken der Natur verrät. Er ist ein Misanthrop mit einem sardonischen Lächeln und wäre der geborene Illustrator etwa für den zweiten Teil des Faust oder für Poes Novellen. — Holzschnitte: Auch hier gibt es fast nur Originalarbeiten. Paul Colin ist in seinen Holzschnitten einfach und kräftig; er hat in merklichem Fortschritt durch Anwendung von breiten Lichtern die Wirkung von Schwarz auf Weiß erreicht, während seine ersten Arbeiten wie Weiß auf Schwarz gewirkt hatten. Joyaus farbige Holzschnitte sind in der Technik der Lithographie sehr verwandt, wodurch die besondere Wirkung des Holzschnittes wenig zum Ausdruck kommt. Die farbigen Holzschnitte von Dutczyńska verfolgen eine archaistische Richtung, die so weit geht, daß selbst der mangelhafte Druck alter Blätter nachgeahmt wird. Das scheint uns zu weit gegangen, denn jene Mängel waren sicherlich nicht beabsichtigt. Die Technik dieser Künstlerin ist nicht immer sicher und die Umrisse sind etwas hart. Die Masken von J. Beltrand sind nicht von gleichem Wert, die Zeichnung läßt oft zu wünschen übrig. Doch ist die Technik geschickt und manchmal interessant. Beltrand hat die Vorzüge und Fehler einer leichten Hand. Ich möchte seinen Blättern die »bois au canif« von Laboureur vorziehen, die gut und reich komponiert sind und in denen die höchst verständige Verteilung von Schwarz und Weiß beweist, daß Laboureur ein geborener Holzschneider ist. Schmied hat das Porträt des Bildhauers Dampt von Dagnan-Bouveret und Paillard Illustrationen von Gorguet reproduziert. — Lithographien: Hier möchte ich nur aufmerksam machen auf die mit Verve gezeichneten Musikerporträte von Hector Dumas, auf den Kopf eines jungen Mädchens von Rastan, auf Jean Vébers geschickte Reproduktionen seiner Bilder, die jüdischen Typen von Alphonse Lévy und das farbige Blatt »La chanteuse« — eine wirkungsvolle Nachahmung Toulouse-Lautrecs — von A. Truchet. — Gypsographie: Pierre Roche

zeigt uns in dieser Technik, die er erfunden hat und allein ausübt, eine Flucht nach Ägypten und drei Ansichten aus Marokko. Es ist erstaunlich, daß so wenige Künstler es mit diesem Verfahren versucht haben, in dem Roche so neue und reizende Wirkungen erzielt.

II. Société des Artistes Français. Bis zu diesem Jahre war diese Gesellschaft, wie es scheint, den Originalarbeiten feindlich gegenüber gestanden und hatte nur die Reproduktionen und die Arbeiten in Schwarz geschätzt. Heute können wir konstatieren, daß die Zahl der Originalarbeiten und der farbigen Blätter der der reproduzierenden Werke gleich ist. Bald wird sich auch hier das Verhältnis noch mehr verschieben. Was mag daraus werden? Wird die Photographie endgültig die künstlerische Reproduktion vernichten? Das ist möglich, aber es wäre schade um diesen bedeutenden Kunstzweig, der uns doch Eindrücke vermittelt hat, die die schönste Photographie nicht zu geben vermag. So weit sind wir aber heute noch nicht, und im voraus zu klagen wäre überflüssig.

Kupferstiche: Der reine Kupferstich wird kaum mehr angewendet. Fast immer wird eine erste Ätzung zu Grunde gelegt und durch das Gaillardsche Verfahren wird erzielt, daß der moderne Kupferstich sich nur wenig von der Radierung unterscheidet. Dies ist der Fall bei den Blättern von Bussière, Marguérite Besson, Schutz (nach Filippino Lippis Madonna mit drei Heiligen), Julian-Damazy (nach Dangers kaltem Repräsentationsstück »La Conférence de la Haye«) und Sulpis (nach Mantegnas Sieg der Weisheit über die Laster). Nur die Arbeiten von Crauk (nach Memlings Madonna mit dem Apfel), Journot (nach Botticellis Krönung Mariä), Barbotin, (nach Tizians Mann mit dem Handschuh) und Amelaire (nach einer Zeichnung von Ingres) halten an der hergebrachten Art des Kupferstiches fest. — Radierungen: Thévenin hat für ein Buch eine Illustration »Lys Rouge« radiert, dabei aber keine Rücksicht auf den Platz im Buche und die gegenüberstehende Druckseite genommen, wodurch eine harmonische Wirkung unmöglich geworden ist. Marchetti hat ein wirkungsvolles, farbiges Blatt (»Les Nymphes au Fourbeau«), Larramet ein ebensolches Blatt mit einer spanischen Szene (»Sotea«) ausgestellt. Roys farbige Ansichten von Troyes sind gut, aber etwas trocken. Die nur leicht mit Farben angelegten Veduten aus Paris von Gautier geben die Weichheit der Atmosphäre vortrefflich wieder. Besonders gut haben mir die Trockenstiftradierungen in Farben von Rodolphe Piguet (»Rêveuse« und »Boudeuse«) gefallen, die wie Zeichnungen wirken und durch eine merkwürdige Kombination von Nadel und Roulette bald an Bartolozzi, bald an Raffaëlli erinnern. Unter den Malern, die die Radiernadel handhaben, fallen besonders Du Gardier, Borrel, Frelant und Moignan auf. Von den reproduzierenden Radierern nenne ich Giroux, Mathey-Dorey, Ed. Léon, Focillon, Boulard, Laguillermie, Horte, Armand Mathey, Fonce und Jeannin. Merkwürdig ist die große Anzahl von Blättern nach Meissonier, die beweist, daß dieser französische Kleinmeister außerhalb Frankreichs noch immer sehr geschätzt wird. — Holzschnitte: Mit Ausnahme einiger Originalholzschnitte von Vibert sind hier nur reproduzierende Holzschnitte zu sehen, und zwar solche von Madame Arle nach L. Simon, von Dutertre nach Rembrandt, Nielsen nach Paredès, Labat nach Holz, Toussaint nach Ostade, Thibault nach Meissen, Van de Putte nach Velazquez, Montet nach Vierge u. s. w. In einer Wiedergabe von Ribots Christus unter den Schriftgelehrten hat Julien Tinayre eine trockene Technik angewendet, die aber sehr gut der Ribots entspricht. Froments Holzschnitte nach den letzten Zeichnungen Daniel Vierges sind meisterhaft zart, bestimmt und nuancenrein. Zu erwähnen sind noch unter den guten Holzschneidern Deloche, Duplessis und Lamy. — Lithographien: Die reproduzierende Lithographie macht dieselbe Krisis durch, wie alle anderen reproduzierenden Künste, und die Originallithographie erhält sich, ohne doch Aufsehen zu erregen. Es scheint fast, als ob diese reizende Kunst vernachlässigt würde, und es läßt sich kaum voraussagen, wann sie wieder zu neuem Leben erwachen wird. Das Beste unter den Reproduktionen sind Maurous vorzüglich mit weichem Stift gezeichnete Wandgemälde des Pantheons nach Humbert. Sie übertreffen die Originale und machen sie fast Bildern von Puvis de Chavannes ähnlich. Toupey hat ebenfalls eine vortreffliche Lithographie nach Bourdichons »Dauphin Charles« geschaffen und den Charakter dieses Werkes ausgezeichnet wiedergegeben. Ich nenne noch die Lithographien von Pirodon nach Dupré, Leleu nach Rembrandt, Madame Colas nach Le Nain, Perry nach Granié, Masson nach Rembrandt, Adam nach L'Hermitte, Brument nach Lancret. Unter den Originallithographen gibt Ismael Genz in dem Blatte »Seule au Monde«, einer Frau in Trauer, die einen Totenkranz trägt, durch allzu trockene und detaillierte Behandlung dem Steindruck das Aussehen eines Holzschnittes, was sicherlich kein wünschenswertes Resultat ist. Coeuret stellt ein weibliches Bildnis von guter Zeichnung und freier Technik aus, Eigenschaften, die wir auch in den Blättern Belleroches wiederfinden. Trinquier behandelt einen sehr modernen Gegenstand in seiner Lithographie »Neurasthenie«; Firmin Bouisset erinnert in seinem Blatte »Croix du Bois-Roux« an die Kompositionen des Engländers Spenlowe-Spenlowe. Endlich behandelt Misti-Mifliez die alte Geschichte der Susanna, verrät sich aber hiebei als etwas schwächlicher Zeichner.

Im ganzen genommen, gab es nichts besonders Glänzendes weder in dem einem, noch in dem anderen Salon. Auffallend war aber der immer mehr steigende Erfolg der graphischen Originalarbeiten, die heute besser »gehen«, als die reproduzierenden. An dem Tage, da der Staat aufhören wird, den reproduzierenden Künstlern Aufträge zu geben, wird es um diesen Zweig der Graphik geschehen sein; und das wäre schade. Freilich kann man

gegen diesen Verfall nichts machen. Denn jede Kunst ist, wie die andern menschlichen Tätigkeiten, ökonomischen Bedingungen unterworfen und eine Kunst, die nicht mehr den Mann nährt, der sie ausübt, ist vergessen und verloren. *Clément Janin.*

Paris, Ausstellung von Werken Whistlers in der Ecole des Beaux-Arts. — Eine reiche und mannigfaltige Ausstellung. Wenn auch das eine oder andere der Hauptwerke fehlen mag, so sieht man doch genug von seinen bedeutenden und charakteristischen Arbeiten, wie das »Mädchen in Weiß«, das Bildnis seiner Mutter, die »Harmonien« und »Nocturnen« und andere. Dazu kommen noch die Zeichnungen, Pastelle und Radierungen, so daß man Whistler gut kennen lernen kann — und beurteilen.

Sagen wir es gerade heraus, auf die Gefahr hin paradox zu erscheinen: Whistler ist ein guter Maler, aber kein großer Maler; ein Künstler, aber kein großer Künstler. Whistler ist unvollkommen.

Er skizziert seine Eindrücke mit viel Geschmack und feinem Gefühl, aber die Ausführung — oft beeinflußt von Fantin-Latour, von Courbet, von den Japanern, selbst von den Präraphaeliten — ist unzulänglich. Man bemerkt zum Beispiel mit Erstaunen, daß er keine Hand malen kann. Auf dem Bild »Am Klavier«, das Frau Seymour Haden beim Spiel zeigt, sind die Hände wegeskamotiert, desgleichen auf dem Bildnis des Fräuleins Alexander und auf vielen anderen. Wie anders ist dies bei Fantin-Latour oder bei Carrière, an den er auch oft erinnert!

Whistlers Radierungen, die zu bekannt sind, als daß wir uns des weiteren darüber verbreiten könnten, geben zu ganz ähnlichen Beobachtungen Anlaß. Alle die vielen Städte, durch die er uns führt, Paris, Venedig, Bourges, Brüssel, sind auf ein und dieselbe Art behandelt. Die Technik, die Mache, wenn auch gewiß sehr feinfühlig und sehr künstlerisch, sie überwiegen zu sehr auf Kosten der unmittelbaren Anschauung. Alle diese Städte unterscheiden sich auf seinen Blättern gar nicht durch das Licht, das doch in Wirklichkeit überall verschieden ist, und kaum durch ihre Architekturen. Die gleiche Technik, die an die Federzeichnungen Fortunys und Vierges erinnert, breitet über alle den Schleier der gleichen Eintönigkeit.

Und doch ist Whistler ein Künstler, der entzückt, verführt, berauscht. Virtuos spielt er mit dem Licht, wie ein Schüler Turners oder besser gesagt wie ein Schüler Claude Lorrains. Wunderbar sind besonders einige mit Pastell gehöhte Skizzen. Whistler ist ein Kleinmeister, der unter der Herrschaft gewisser Moden eine Zeitlang für einen großen Meister gelten konnte. Jedenfalls ist er sehr geschickt und dadurch ein echter Sohn Amerikas, wo man ja trefflich versteht, Talente durch die Kunst der Reklame auf eine solche Höhe zu heben, daß sich dadurch auch das alte Europa imponieren läßt, auf Augenblicke wenigstens, denn wenig später folgt hier immer dem Rausch die Ernüchterung und jedes Verdienst muß sich dann wieder mit dem ihm wirklich gebührenden Platze begnügen. Es würde uns nicht wundern, wenn diese Stunde recht bald auch dem geistreichen, aber etwas oberflächlichen Whistler schlagen sollte. „ *Clément-Janin.*

Paris. Kleinere Ausstellungen. — Im letzten Jahre fand eine ganze Reihe kleinerer Ausstellungen statt, zumeist Sonderausstellungen einzelner Künstler und in den Lokalen von Kunsthändlern. Aus Raummangel können sie hier nur kurz aufgezählt werden.

Bei Barbazanges war eine Ausstellung von Arbeiten William Nicholsons. Es war dies in Frankreich die erste Ausstellung des jungen englischen Meisters. Sie umfaßte Holzschnitte, die mit Ausnahme eines neuen Kartenspieles alle wenigstens aus Reproduktionen schon bekannt waren, Aquarelle und Ölbilder. Ebenda war auch die zweite Ausstellung der neuen Künstlervereinigung »Certains«. Hier fielen besonders auf die kaum handgroßen radierten Blättchen Frelants, daneben wären noch zu nennen die Radierungen in der Art Lebeutres von E. Herscher, die sehr gewissenhaften Arbeiten in derselben Technik von Mac Laughlan, die kräftigen Zeichnungen von Maxime de Thomas, farbige Holzschnitte von Jacques Beltrand und die graziösen Tänzerinnen von Lunois.

Bei Georges Petit war eine Ausstellung von Werken Albert Besnards, auf der mit Recht seine Radierungen nicht übergangen worden waren. Besonders bemerkenswert waren darunter die 26 Blätter der Folge »Elle« (sc. »La Mort«) Wenn Besnard auch als Radierer nicht so groß ist wie als Aquarellmaler, so läßt er doch auch hier die Schar der Alltagsradierer weit hinter sich. Ebenda war auch eine sehr schöne Ausstellung von 105 Aquarellen Pierre Vignals, Ansichten aus Holland, Spanien, Italien, Belgien und aus der Bretagne, alle sehr fein in der Wiedergabe der verschiedenen Atmosphären.

Bei Graves waren Arbeiten von André Dauchez zu sehen, einem ernsten, fast herben Landschafter, der nach Stil strebt. Als Maler der Bretagne ist er ein Nachbar Hollands und bei seinen Radierungen drängt sich dem Beschauer ein Name auf: Ruisdael. Ebenda hatten Henry Martin neben kleinen Ölbildern einige Zeichnungen und Ernest Laurent eine Reihe von Monotypien ausgestellt.

Der vielumstrittene Maurice Denis hatte bei Drouet Zeichnungen ausgestellt, L. Soull' Ard bei Chaine Bilder und Zeichnungen, deren Vorwurf die schmutzigmalerischen Gegenden an der Bièvre bildeten, die schon Viktor Hugo, Huysmans und Lepère geschildert und gezeichnet haben, Gaston Prunier bei Serrurier aquarellierte Zeichnungen und Detroy bei Th. Belin neben nicht sehr persönlichen Bildern hübsche Zeichnungen, Ansichten aus Venedig und Brügge und anderes, das hübscheste aber war der Katalog mit einem geistsprühenden Vorwort Willettes.

Im Grand Palais war eine Ausstellung des am 10. Mai 1904 verstorbenen Künstlers **Daniel Vierge**. Die 140 Nummern des Katalogs zeigten Vierge als Öl-, Pastell- und Aquarellmaler, als Zeichner und Illustrator und als Radierer. Vierge ist mit Menzel der »Vater der modernen Illustration«. Unglaublich war die Leichtigkeit seines Schaffens: manche der Doppelseiten im »Monde illustré« ist an einem Tage ausgeführt worden. In der letzten Zeit seines Lebens war Vierge wieder auf die Radierung zurückgekommen, wobei er sich der Ratschläge Bracquemonds erfreuen durfte. Eine kleine Anzahl von Platten befindet sich in seinem Nachlaß, aber es war sein glühendster Wunsch, sich ganz der Radierung zu widmen. Gemeinsam mit dem Schreiber dieser Zeilen wollte er ein Album (Scènes vécues) herausgeben, der eine sollte den Text schreiben, der andere ihn illustrieren. Bloß der Text ist angefangen worden. Der Tod hat daruntergeschrieben: »Ende«. *Clément-Janin.*

Anzeigen neuer Erscheinungen.

1. MAPPEN, ILLUSTRIERTE BÜCHER UND LITERATUR DER GRAPHISCHEN KÜNSTE.

Andersens Märchen und Gedichte. Herausgegeben vom Verein für Kunstpflege in Hamburg. Bilder und Buchschmuck von Ernst Eitner. (159 S.) 8° Hamburg, G. W. Seitz' Nachf. Mk. 2.—.

Bie, Oskar, Handzeichnungen alter Meister. Mit Abb. (67 S.) Kl. 8°. (34. Band der Sammlung: Die Kunst.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. Mk. 1.25; Liebhaberausgabe Mk. 10.—.

Bie, Oskar, Die moderne Zeichenkunst. Mit Abb. (70 S.) Kl. 8°. (36. Band der Sammlung: Die Kunst.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. Mk. 1.25; Liebhaberausgabe Mk. 10.—.

Bilderbuch, Das deutsche. Serie A: Märchen. Nr. 6. Sneewittchen, gezeichnet von Frz. Jüttner. (15 S. mit zum Teil farb. Bildern.) Quer gr. 8°. Mainz, J. Scholz. Mk. 1.—.

Esswein, H., Adolf Oberländer. Mit Abb. (54 S.) 4°. (6. Heft der Sammlung: Moderne Illustratoren.) München, R. Piper & Co. Mk. 3.—.

Geiger, Willi, Liebe. 10 Orig.-Radgn. (III S. Text). 56×38·5 cm. München, R. Piper & Co. Mk. 200.—.

Heitz, Paul, 100 Kalender-Inkunabeln. (102 Taf. mit V, 37 S. illustr. Text.) 50·5×36 cm. Straßburg, J. H. E. Heitz. Mk. 100.—.

Hevesi, Ludwig, Rudolf v. Alt. Variationen. Mit 6 Abb. und einer Schriftprobe. (86 S.) 8°. Wien, C. Konegen. Mk. 2.50.

Heyck, Ed., Anselm Feuerbach. Mit 113 Abb. (102 S.) Lex. 8°. (76. Band der Knackfußschen Künstlermonographien.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. Mk. 4.—.

Jacobsen, Emil, und P. Nino Ferri, Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz. (40 S. mit 17 Abb. und 24 Lichtdruck-Taf.) 43·5×33 cm. Leipzig, K. W. Hiersemann. Mk. 65.—.

Klein, Rud., Menzel. (33 S.) 8°. (44. Heft der Sammlung: Moderne Essays.) Berlin, Gose & Tetzlaff. Pf. 50.

Knapp, Fritz, Andrea del Sarto und die Zeichnung des Cinquecento. Antrittsvorlesung. (15 S.) Gr. 8°. Halle, W. Knapp. Pf. 80.

Kristeller, Paul, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. (X, 505 S. mit 259 Abb.) Lex. 8°. Berlin, B. Cassirer. Mk. 25.—.

Leisching, Julius, Moderne mährische Graphik. Sonderabdruck aus den »Mitteilungen des mährischen Gewerbemuseums. Brünn. 4°.

Meyer-Basel, Th., Erich Nikutowski, Hans v. Volkmann und Fritz v. Wille, Bilder vom Rhein und aus der Eifel. 25 Zeichn. und Orig.-Radgn. 4°. Düsseldorf, Fischer & Franke. Mk. 6.—.

Oechelhaeuser, Adf. von, Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren. (126 S. mit 8 Taf.) Lex. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 4.—.

Pelzer, Alfr., Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. (54 S. mit 1 Abb. und 3 Lichtdr.-Taf.) Lex. 8°. (61. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg, J. H. E. Heitz. Mk. 3.—.

Schafstein, Herm., Ein kurzweilig Buch vom Till Eulenspiegel. Buchausstattung von E. R. Weiss. (86 S.) 8°. (Schafsteins Volksbücher für die Jugend. 5. Band.) Cöln, Schafstein & Co. Mk. 1.—; Liebhaberausgabe Mk. 1.50.

Schillergabe für Deutschlands Jugend, herausgegeb. von der literar. Vereinigung des Berliner Lehrervereines. Mit Federzeichnungen und Buchschmuck von Frz. Stassen. (XVIII, 148 S.) Kl. 8°. Düsseldorf, Fischer & Franke. Mk. 1.—.

Schnorr von Carolsfeld, Julius, Zu den Hymnen Homers. 14 Bl. in Heliogr. 67·5×52·5 cm. (8. Lieferung des Werkes: Deutsche Kunst.) Berlin, Photographische Gesellschaft. Mk. 125.—.

Servaes, Frz., Albrecht Dürer. Mit Abb. (67 S.) Kl. 8°. (42. Band der Sammlung: Die Kunst.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. Mk. 1.25; Liebhaberausgabe Mk. 10.—.

Spohr, Wilh., Die schönsten Märchen aus 1001 Nacht. I. Sammlung. Mit 6 farb. und 10 Textbildern von W. F. A. I. Vaarzon Morel. (III, 153 S.) Lex. 8°. Cöln, Schafstein & Co. Mk. 3.—.

Dasselbe. Buchausstattung von E. R. Weiss. (127 S.) 8°. (Schafsteins Volksbücher für die Jugend. 3. Band.) Cöln, Schafstein & Co. Mk. 1.—; Liebhaberausgabe Mk. 1.50.

Stratz, Rud., Du und ich. Die Geschichte eines armen Offiziers. Illustriert von F. von Reznicek. (159 S.) 8°. Stuttgart, Union. Mk. 2.—.

Strindberg, Aug., Sylva sylvarum. Mit 1 Radg. von Hans Thoma. (182 S.) 8°. Berlin, H. Seemanns Nachf. Mk. 2.—.

Valentiner, Wilh. R., Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Lichtdrucktaf. (VIII, 164 S.) Lex. 8°. (29. Heft der Sammlung: Zur Kunstgeschichte des Auslandes.) Straßburg, J. H. E. Heitz. Mk. 8.—.

Veth, Jan, Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland. (VII, 149 S. mit 19 Taf.) 8°. (3. Band der »Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller.«) Berlin, B. Cassirer. Mk. 4.50.

Weber, Emil, Neue Märchen für die Jugend. Ausgewählt aus den Werken neuerer deutscher Dichter. Buchausstattung von E. R. Weiss. (94 S.) 8°. (Schafsteins Volksbücher für die Jugend. 2. Band.) Cöln, Schafstein & Co. Mk. 1.—; Liebhaberausgabe Mk. 1.50.

Bleackley, Horace, Some Distinguished Victims of the Scaffold. Mit 21 Abb. (Enthält einen Katalog der Stiche William Wynne Rylands von Frau Ruth Bleackley.) Royal 8°. London, Kegan Paul Trench, Trubner & Co. 10 s. 6 d.

Brown, G. Baldwin, William Hogarth. (216 S.) London, The Walter Scott Publishing Co. 3 s. 6 d.

Hidden Treasures at the National Gallery. A Selection of Studies and Drawings by J. M. W. Turner. (96 S.) London, Pall Mall Press. 6 s.

Parsons, Arthur Jeffrey, Catalogue of the Gardiner Greene Hubbard Collection of Engravings. (Über 500 S.) Washington, Governement Printing Office.

The Pleasures of Mr. Briggs. Described and illustrated by John Leech. (64 S.) Glasgow, Gowans. 6 d.

2. DIE GRAPHISCHEN KÜNSTE IN DEN ZEITSCHRIFTEN (MÄRZ BIS JULI 1905).

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. April—Juni: F. T. Schulz, Drei figürliche Holzschnitte von Peter Flötner. Mit 3 Abb.

Archiv für Buchgewerbe. 1905. 3. Heft: J. Vogl, Adolf Menzel als Graphiker. — — 5. Heft: G. Kühl, Anti-Larisch.

Blätter für Gemäldekunde von Dr. Theodor von Frimmel. Mai: Die Überbleibsel eines Marienbildes von Albrecht Dürer. Mit 2 Abb. — — Juni: Dürer und die Ephebenfigur vom Helenenberge. Mit 3 Abb.

Dekorative Kunst. Mai: Sadakichi Hartmann, Amerikanische Kunstphotographie. Mit 6 Abb. — — Juni: Gustav Kühl, Joseph Sattlers Nibelunge. Mit 25 Abb.

Deutsche Arbeit (Prag). Mai: J. A. Lux, Emil Orlik. — — Juli: Unter den Beil. 2 Lichtdr. nach Radgn. von August Brömse (»Im Park«) und Adalbert Martinka (»Regentag«).

Deutsche Kunst und Dekoration. März: W. Michel, Zur Ästhetik der Illustration. — H. W. Singer, Emil Orlik. Mit 22 Abb. — — April: Wilhelm Michel, Münchener Graphik: Lithographie und Holzschnitt. Mit 34 Abb. und 2 farb. Taf. — Otto Grautoff, Heinrich Vogeler. Mit Illustrationsproben aus dem Werke »Vogeler-Zierat«.

Die Graphischen Künste. XXVIII. Jhrg. 3. Heft: John Kruse, Carl Larsson als Maler, Zeichner und Graphiker. Mit 16 Abb., 1 Orig.-Radg. im Text und 5 Taf., darunter 1 Orig.-Radg.

Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen. 26. Bd. 1. Heft: Ferdinand Laban, Heinrich Friedrich Füger, der Porträtminiaturist. Mit 4 Taf. und 27 Textabb. — J. S., Eine neue Zeichnung vom Meister des Hausbuchs. Mit 1 Taf. — — 2. Heft: Albrecht Haupt, Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit. Mit 2 Taf. und 23 Textabb. — M. Sch., Vier lithographische Einzelblätter von Goya. Mit 2 Taf. — — 3. Heft: Albrecht Haupt, Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit. Mit 21 Abb.

Kunstchronik. Nr. 18: O. v. Schleinitz, Besprechung von H. C. Marilliers Dante Gabriel Rossetti, 3. Ausg. — — Nr. 19: Nekrolog auf Rudolf von Alt. — — Nr. 20. Bericht über die Menzel-Ausstellung in Berlin. — — Nr. 21. Walther Gensel, Die Menzel-Ausstellung in der Berliner National-Galerie. — — Nr. 22. W. Bode, Besprechung von R. Valentiners Buch »Rembrandt und seine Umgebung.« — O. v. Schleinitz, Besprechung von Irene Landridges »William Blake.« — Josef Poppelreuter, Selbstanzeige seines Buches »Der anonyme Meister des Poliphilo.« — — Nr. 23. O. v. Schleinitz, Die Whistler-Ausstellung in London. — August Wolf, Berlin. (Über die Alt- und die Schwarz-Weißausstellung auf der großen Kunstausstellung.) — — Nr. 30. P. Sch., Society of Twelve.

Die Kunst für Alle. 1. März: F. v. Ostini, Adolf Hengeler. Mit 25 Abb. und 1 farb. Taf. — — 15. März: Max Jordan, Adolf Menzel. — F. Wolter, Erinnerungen an Adolf Menzel. Mit 26 Abb., 4 Taf. und dem Faksimile eines Briefes.

Kunst und Künstler. März: Emil Heilbut, Menzel †. Mit der Reproduktion einer Bildniszeichnung von Franz Krüger. — — Mai: Als Beil.: Karl Walser, Ein Sommernachtstraum. Orig.-Lithogr. — — Juli: Paul Kristeller, Jacques Callot. Mit 5 Abb.

Kunstwart. Erstes Aprilheft: Menzel-Heft. Mit 10 Taf.

Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. S. 85: A. Hagelstange, Eine Folge von Holzschnittporträten der Visconti von Mailand.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVIII. Bd. 2. Heft. A. v. Beckerath, Über einige Zeichnungen florentinischer Maler im königl. Kupferstichkabinett in Berlin. Mit 2 Abb. — Conway, A Note on Dürer. — Ludwig Lorenz, Ein kunstgewerblicher Entwurf Altdorfers. — A. M. Hind, Notizen zu Rembrandts Radierungen. — Hermann Voss, Rembrandt und Tizian. — — 3. Heft: W. Molsdorf, Der Formschneider der Holzschnitte in dem Breslauer Drucke der Hedwig-Legende vom Jahre 1504.

Die Rheinlande. März: Max Osborn, Emil Rudolf Weiss. Mit 4 Abb. und 1 farb. Tafel. — Emil Schur, Adolf von Menzel †.

Die neue Rundschau (Berlin). Mai: Adolf Menzel, Briefe an den Regimentsarzt Puhlmann.

Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin. 17. Februar: A. Warburg, Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im XV. Jahrhundert.

Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte. Juni: Georg Malkowsky, Monotypien. Mit 5 farb. Taf. (nach K. Langhammer und K. Kappstein).

Zeitschrift für bildende Kunst. März: Robert Breuer, Eugène Laermans. Mit einer Orig.-Radg. »Sonnenuntergang« und 3 Abb. — August Marguillier, Eugen Béjot. Mit 1 Orig.-Radg. »An der Themse« und 3 Abb. — — April: Als Beil.: Karl Köpping, Radg. nach Jan van Beers. — — Mai: Henri Hymans, Constantin Meunier. Mit 12 Abb. und 1 Porträt C. Meuniers, Orig.-Holzschn. von Pierre Vibert. — — Juni: Als Beil.: Hans Neumann jun., Orig.-Farbenholzschn. and M. Heilmann, »Vor der Kirche«, Orig.-Radg. — — Juli: Als Beil.: I. von Duczyńska, Orig.-Holzschn.

Zeitschrift für Bücherfreunde. März: Alexander Moszkowski, Die »Lustigen Blätter«. Mit 22 Abb. im Text und 4 farb. Beilagen. — — April: Alfred Hagelstange, Die Holzschnitte des Rationarium Evangelistarum. Mit 15 Abb. — Jean Loubier, Besprechung der Festschrift zur Hundertjahrfeier der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien. Mit 2 Beilagen. — — Mai, Juni: Hier — in der Schillernummer — u. a. viele Reproduktionen nach alten Illustrationen Schillerscher Werke. — — Fritz Hoeber, Das Raumproblem der Japaner. Mit 7 Abb. im Text u. 1 farb. Beilage. — Theodor Volbehr, Besprechung von Paul Bürcks »Symphonie«. Mit 3 Beilagen. — Auf S. 174 u. 175 4 Abb. von englischen Bucheinbänden, Schmuck- und Schriftteiln.

The Art Journal. März: Als Beil. 1 Heliogr. nach Whistlers Gemälde »Miss Alexander«. Dazu Text auf S. 79. — — April: Als Beil. die Orig.-Radg. »Albury Surrey« von Percy Robertson R. E. Dazu Text auf S. 104. — D. Croal Thomson, Whistler and His London Exhibitions. Mit 3 Abb. — Liverpool School of Art. Mit 10 Abb. — — Juni: S. 176: Aubrey Beardsley. (Anonyme Besprechung von »Last Letters of Aubrey Beardsley, with an Introductory Note by the Rev. John Gray. Longmans, Green, 5 s.«) — — Juli: H. M. Cundall, Wilfrid Ball R. E., Painter and Etcher. Mit 9 Abb. im Text und einem Dreifarbendruck (»An old dutch Waterway«) als Taf.

The Burlington Magazine. März: Bernhard Sickert, The Whistler Exhibition. Mit 2 Abb. — S. 502: C. D., Besprechung von Ganz' »Handzeichnungen schweizerischer Meister«. — — Mai: Campbell Dodgson, Some portrait drawings by Dürer in English collections recently identified. Mit 4 Abb. — — Juni: Edw. M. Thomson, The Rothschild Ms. in the British Museum of »Les cas des malheureux nobles hommes et femmes«. — S. 251: A. M. H., Besprechung von Parsons' »Catalogue of the Gardiner Greene Hubbard Collection of Engravings presented to the Library of Congress by Mrs. G. G. H.«

The Connoisseur. März: Charles Ffoulkes, Sir Robert Strange, Engraver. Mit 6 Abb. — — April: Ettore Modigliani, Old Artistic Visiting Cards. Part. II. Mit 17 Abb. — — Mai: W. G. Menzies, The Present Value of the Publications of the Kelmscott Press. — — Juni: Unter den »Notes«: Martin Hardie, An Etching by Fantin-Latour. Mit 1 Abb.

The Studio. März: A. S. Levetus, Two Austrian Painters: Karl Mediz and Emilie Mediz-Pelikan. Mit 6 Abb. — Henri Frantz, A forgotten artist: Constantin Guys. Mit 7 Abb. — Leaves from the sketch-book of Donald Maxwell. Mit 6 Abb. — Frank Newbolt, The Etchings of Alfred East. Mit 6 Abb. und 4 Taf. — Vittorio Pica, Two Italian draughtsmen Alfredo Baruffi and Alberto Martini. Mit 10 Abb. — Im »Studio Talk« Abb. einer Zeichn. von A. v. Menzel. — — April: A. L. Baldry, Arthur Rackham, a painter of fantasies. Mit 11 Abb. und 2 Taf. — Frank L. Emanuel, The Etchings of Charles Jacque. Mit 12 Abb. — The International Society's Whistler Exhibition und Mary Augusta Mullikin, Reminiscences of the Whistler Academy. Mit 7 Abb. und 5 Taf., darunter 1 Lithogr. von T. R. Way. — Ottomar Beta, Conversations with Adolf von Menzel. Mit 1 Taf. (Porträt Menzels. Reprod. eines Holzschn. von C. Josse, [recte Karl

Józsa.]) — — Mai: Leaves from the Sketch-Book of A. Romilly Fedden. Mit 7 Abb. — T. R. Way, A Hunt after Reliques of old London. Mit 5 Abb. nach Lithogr. Ways und 1 farb. Orig.-Lithogr. von Way. — — Juni: Haldane Mac Fall, Joseph Simpson, Caricaturist. Mit 8 Abb. — Gustaf Strengell, The Etchings of Count Louis Sparre. Mit 5 Abb. und 1 Taf.

Les Arts. Mai: Auguste Marguillier, Adolf von Menzel. Mit 8 Abb.

L'Art: März. Emile Michel, Corot. III. Mit 8 Abb. — Paul Leroi, Paul Renouard en Belgique. VI. Mit 3 Abb. im Text und 10 Tafeln. — Ralph Mallard, La Gravure et la Lithographie au Salon de 1904. Mit 3 Abb. im Text und 1 Orig.-Radg. »Chantier de pierre à Grenelle« von Raymond Renefer als Beilage. — Nach S. 150 eine Radg. von L. Gaucherel nach G. H. Boughtons Gemälde »The Bearers of the Burden.« — — April: Maria Bengesco, Un Dessin de Raffet. Première Pensée pour la Charge de Cavalerie de la Revue nocturne. Mit 1 Abb. im Text und 2 Tafeln. — Nach S. 194 Radg. von Abel Lurat nach einem Damenporträt Carolus Durans als Beilage. — Paul Leroi, Paul Renouard en Belgique. Mit 3 Abb. im Text und 5 Tafeln. — Prämie: Théophil Chacavel, »La Balmassa, à Villefranche«, Radg. nach dem Aquarell der Frau Baronin Nathaniel von Rothschild. — — Mai: Paul Leroi, La Gravure et la Lithographie au Grand Palais en 1905. Mit 9 Abb. im Text und 2 Orig.-Radgn. »En Auvergne« und »L'Herbier du XX^e^ siècle (Pl. I)« von Gustave Greux als Beilagen. — Paul Leroi, Salon de 1905. La Peinture. Mit 4 Abb. im Text und 2 Tafeln nach Zeichnungen von Edouard Detaille und Raffet. — — Juni: L'Art, Le Baron Alphonse. Mit 30 Abb. im Text, 4 Tafeln und 2 Radgn. von E. Bocourt (»Vieille Femme« nach A. v. Ostade und »L'Heureux Enfant« nach N. Maes) und 3 Radgn. von Ferdinand Leenhoff (»Le Géographe« nach Ver Meer, »Pierrot portant son déjeuner« und »Pierrot troublé dans son repas« nach Decamps.) — Prämie: P. Poeelar, »La Vieille au ruban«, Orig.-Lith. — — Juli: Paul Leroi, La Gravure et la Lithographie au Grand Palais en 1905. Dazu als Beilage ein Stich von L. Journot nach dem Kopf der Madonna auf Botticellis Magnificat in den Uffizien. — Paul Leroi, Paul Renouard en Belgique. Mit 4 Abb. im Text u. 5 Tafeln.

L'Art décoratif. März: Amedée Pigeon, Fantin-Latour. Souvenirs sur l'homme et sur l'oeuvre. Mit 8 Abb. und 2 Taf. — — Mai: Henri Boutet, Daniel Vierge. Mit 12 Abb. und 1 Taf. — — Juli: Jacques Copeau, Albert Besnard. Mit 18 Abb. und 2 Taf. — Léon Riotor, La dixième Salon de Photographie. Mit 11 Abb. und 1 Taf.

Art et Décoration. Juni: Fr. Monod, Les premiers Ouvrages de Whistler. Mit 7 Abb.

Gazette des Beaux-Arts. März: Clément-Janin, Paul Renouard. Mit 7 Abb. im Text und 1 Orig.-Pointe sèche »Figurante du théâtre du Drury-Lane, à Londres« als Beilage. — William Ritter, L'Art moderne à Prague. Mit 4 Abb. — — April: Nach S. 330 als Beilage ein Stich von Abel Jamas nach Paolo Veroneses »Thronender Madonna« im Louvre. — G. Gronau, Besprechung von B. Berensons Werk »The Drawings of the Florentine Painters.« Mit 8 Abb. — R. M., Besprechung von Th. Durets »Histoire de J. Mc. N. Whistler et de son oeuvre. Mit 1 Tafel. — — Mai: Salomon Reinach, Le Manuscrit des »Chroniques« de Froissart à Breslau. Mit 9 Abb. — Léonce Bénédite, Whistler I. Mit 3 Abb. — Jules Momméja, Le Portrait de Madame Destouches par Ingres. Mit 1 Stich von J. Coreboeuf nach dem Porträt. — Nach S. 438 eine Heliogravure nach N. Cochins Stich »Mariage du Dauphin dans la Chapelle de Versailles«. — — Juni: Nach S. 494 eine Orig.-Radg. »Montreuil-sur Mer« von E.-L. Warner als Beilage. — Leonce Bénédite, Whistler II. Mit 4 Abb. im Text und 2 Tafeln. — — Juli: Jules Momméja, Un Tableau de Goya du Musée de Lille. Mit einer Radg. von Mayeur nach dem Bilde (Jeunes Femmes) als Beilage.

Le Monde illustré. 18. März: A. Boisard, Exposition des Oeuvres de Daniel Vierge au Grand-Palais. Mit 2 Abb.

Paris illustré. Juli: Gabriel Mourey, Les Jeunes: Raoul du Gardier. Mit 5 Abb.

La Revue de l'Art ancien et moderne. März: Henri Beraldi, Les Graveurs du XX^e^ Siècle: Waltner (Fin). Mit 1 Orig.-Radg. des Künstlers »Portrait de Mlle. G. C . . .« als Beil. — Louis Gillet, Manael. Mit 7 Abb. im Text und 3 Taf., darunter eine Heliogr. nach dem Gemälde »La Table ronde de Sans-Souci«. — Henri Bouchot, Les très riches Heures du Duc de Berry. Mit 2 Tafeln (Heliogr. nach den Monatsbildern April und Juni.) — — April: Émile Bertaux, Le Missel de Jean Borgia. Mit 8 Abb. — Henri Beraldi, Les Graveurs du XX^e^ Siècle: Chahine. Peintre-Graveur et Illustrateur. Mit 5 Abb. im Text und 2 Taf., darunter die Orig.-Radg. des Künstlers »Promenade«. — Louis Gillet, Menzel (Second Article). Mit 9 Abb. im Text und 1 Heliogr. nach dem Gemälde »La Forge« als Beil. — — Mai. Henri Beraldi, Les Graveurs du XX^e^ Siècle: Louis Morin, Écrivain, Peintre, Graveur, Illustrateur. Mit 1 Abb. im Text und der Orig.-Radg. des Künstlers »La Fin de Montmartre« als Taf. — L. B. Betterfly, L'Exposition Whistler. Mit 3 Abb. im Text und 3 Taf., darunter 1 Heliogr. nach dem Gemälde »Miss Alexander«. — — Juni. Als Beil. zu Marcel Nicolles Aufsatz »Les récentes Acquisitions du Musée du Louvre« 1 Radg. von A. Mayeur nach dem Gemälde »Portrait d'homme. École Espagnole. XVII^e^ Siecle«. — Henri Beraldi, Les Graveurs du XX^e^ Siècle: Eugène Delâtre, Peintre-Graveur et Imprimeur. Mit 2 Abb. im Text und der Orig.-Radg. des Künstlers »La Rue de Paris, à Boissy-en-Brie« als Beil. — Les Salons de 1905: Emile Dacier, La Gravure. Mit 2 Abb. — — Juli: Jules Guiffrey, Les Dumonstier. Dessinateurs de Portraits aux Crayons. (XVI^e^ et XVII^e^ Siecles). Mit 2 Abb. im Text und 3 Taf., darunter eine Heliogr. nach der Zeichnung »Marguerite de Valois, Fille de Henri II. École française XVI^e^ Siècle«. — Henri Beraldi, Les Graveurs du XX^e^ Siècle. Albert Koertige, Aquarelliste et Graveur. Mit 2 Abb. im Text und 1 Orig.-Radg. des Künstlers »Bras de l'Ill, à Strasbourg« als Beil. — Les Salons de 1905: Émile Dacier, La Gravure (Fin). Mit 1 Abb. im Text und 1 Taf.

Revue des deux mondes. 15. März: T. de Wyzewa, Publications nouvelles sur Albert Dürer.

Emporium. April: Vittorio Pica, I moderni incisori su legno: Félix Vallotton. Mit 10 Abb. — — Mai: Vittorio Pica, Artisti contemporanei: Carl Larsson. Mit 31 Abb.

Rivista d'Arte. Juli-August: A. Warburg, Delle »Imprese Amorose« nelle più antiche incisioni fiorentine.

Mitteilungen der Gesellschaft.

Als Gründer sind der Gesellschaft beigetreten: Herr Rudolf Auspitz, Wien, und Herr Rechtsanwalt Dr. Rosenthal, Frankfurt a. M.

MITTEILUNGEN

DER

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE DER „GRAPHISCHEN KÜNSTE“.

1906. WIEN. Nr. 2.

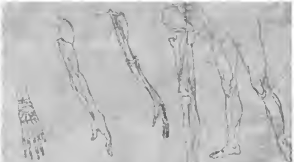
Studien und Forschungen.

Die Vorlagen von Dürers anatomischen Studien im Dresdener Kodex.

Mit Raffael hat Dürer Arbeiten getauscht. Seinen Tod verzeichnet er im Tagebuch der niederländischen Reise. Von Raffael, der wenn nicht anders, so durch Marc Anton mit Dürers Kunst bekannt wurde, wissen wir, daß er für das Spasimo di Sicilia ein Dürersches Kompositionsmotiv benützt hat. Auch Michelangelos Namen nennt Dürer im Tagebuch, und die Tradition hat uns eine Äußerung Michelangelos über Dürer erhalten. Von Leonardo aber ist uns weder ein Wort überliefert, das dem Nürnberger Meister gilt, noch kommt sein Name in Dürers Schriften vor. Und doch ist gerade Leonardo derjenige von den drei großen Italienern, dessen Wesen Dürer als dem eigenen am verwandtesten empfinden mußte. Daß er um Leonardos Schaffen und Streben gewußt hat, ist niemals bezweifelt worden, was und wie er davon erfahren hat, ist seit langem Gegenstand gelehrten Interesses. Doch fühlt jeder, der sich mit diesem Thema beschäftigt, daß das letzte Wort darüber noch nicht gesagt ist. Zum Teil hängt dies wohl damit zusammen, daß Leonardos von ihm selbst reich illustrierte Schriften noch immer nicht vollständig publiziert und seine Handzeichnungen noch immer nicht gesammelt und kritisch verzeichnet sind. Was man bisher an Fäden kennt, die von Dürer zu Leonardo laufen, findet sich am vollständigsten



Leonardo-Mss. in Windsor, ed. Rouveyre, Recueil B, Feuill. 2 r.

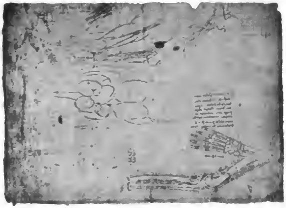


Dürer-Kodex in Dresden, ed. Bruck, Taf. 108.

zusammengestellt bei Klaiber,[1] der den alten Beobachtungen viele treffliche neue hinzugefügt hat. Eine weitere, die die Abhängigkeit des Pferdes auf Dürers Kupferstich »Ritter, Tod und Teufel« von Leonardos Modell zum Reiterdenkmal des Francesco Sforza betrifft, hat vor kurzem Wölfflin beigebracht.[2] Diese Beziehungen sind zumeist Anklänge, die sich bei Dürer an Werke und Gedanken Da Vincis finden, seltener sind es freie Nachschöpfungen, und nur ein einzigesmal kommt darunter eine ausgesprochene Entlehnung vor: die Pferdestudie im Dresdener Kodex, von der Ephrussi nachgewiesen hat, daß sie zum Teil die Kopie nach einer Leonardo-Zeichnung im Besitz des Herrn Galichon ist.[3] Daß die bei Bruck[4] auf den Tafeln 107—109 reproduzierten Zeichnungen des Dresdener Kodex', die aus äußeren und inneren Gründen zu der Pferdestudie auf Tafel 128 gehören, gleichfalls auf Leonardo zurückgehen, habe ich bereits 1899 in meiner (nicht gedruckten) Institutsarbeit über den Dresdener Kodex angenommen; seither habe ich diese Vermutung in meiner Besprechung von Brucks Ausgabe wiederholt,[5] und unabhängig von mir hat sie mittlerweile auch Wölfflin ausgesprochen.[6]

Für die Zeichnungen auf Tafel 107 und 108 des Dresdener Kodex' habe ich nun tatsächlich die anatomischen Studien Leonardos gefunden, die als Vorlagen gedient haben. Sie sind bei Rouveyre[7] unter den Fragments-Études anatomiques (Recueil B) als Feuillet Nr. 2 Recto und Verso publiziert. Ich verweise auf die vier Abbildungen, die trotz der starken Verkleinerung wohl am schnellsten überzeugen werden, und schließe ihnen nur ein paar Worte an. Die beiden Zeichnungen Dürers (daß sie eigenhändig sind, ist zweifellos) sind keine Pausen, sondern Kopien und zwar höchst wahrscheinlich mittelbare. Für letzteres spricht schon die Erwägung, daß Dürer 1517 das Original Leonardos kaum in der Hand gehabt haben kann, und daß sie nicht pausiert sind, geht vor allem aus der ziemlich freien Behandlung von Einzelheiten hervor. Sie sind im Gegensinn gehalten. Dazu gab vermutlich die Spiegelschrift auf Feuillet 2 v. Anlaß, die auf der anderen Seite des gegen das Licht gehaltenen Blattes als gewöhnliche Schrift gelesen werden kann. Wie dabei die Zeichnung erscheint, so hielt man sie für richtig und kopierte sie. Es ist nicht alles nachgezeichnet. Tafel 107 enthält von Feuillet 2 r. nur die beiden Beine und den rechten Arm in Umrissen und mit spärlicher Innenzeichnung und die Knochen und ein paar schematische, schnurförmige Muskeln des linken Beines und des Armes, die Knochenhand aber ist von der Rückseite des Leonardo-Blattes genommen. Von Feuillet 2 v. gingen auf Tafel 108 nicht über: die vereinfachte Wiederholung des bloß aus Knochen und schematischen Muskeln bestehenden linken Armes, die flüchtige Skizze von Luftröhre und Lungen und die paar Wirbel; das kleine Detail der Verzweigung der Muskelschnüre unter dem Schlüsselbein ward dagegen kopiert. Die Schrift blieb überall unbeachtet.

Diese Nachzeichnungen liefern einen neuen Beweis für den Anteil, den Dürer an der Tätigkeit des geistesverwandten Italieners nahm, für die Kenntnis, die er davon hatte. Ich zweifle nicht, daß sich noch mehr solcher Beziehungen werden aufdecken lassen, vielleicht sogar mit Hilfe der Rouveyreschen Publikation, die ich selbst leider noch nicht ganz zu Gesicht bekommen habe. *Arpad Weixlgärtner.*



Leonardo-Mss in Windsor, ed. Rouveyre, Recueil B, Feuill. 2 v.



Dürer-Kodex in Dresden, ed. Bruck, Taf. 107.

[1] Beiträge zu Dürers Kunsttheorie, Blaubeuren 1903.
[2] Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 188 ff.
[3] Albert Dürer et ses Dessins, Paris 1882, S. 128 ff.
[4] Das Skizzenbuch Albrecht Dürers in der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden, Straßburg 1905.
[5] Kunstgeschichtliche Anzeigen, Innsbruck 1906, S. 19 f. Ebenda (S. 19 ff.) auch meine Ansicht über Dürers Verhältnis zur Anatomie.
[6] L. c., S. 189, Anm. 2.
[7] Léonard de Vinci. Feuillets inédits, reproduits d'après les originaux conservés à la Bibliothèque du Chateau de Windsor, Paris 1901.



Rudolf Alt, »Brunnenruine in Kuttenberg«. Nach der Originallithographie.

Rudolf von Alts graphische Arbeiten.[1]

Das nachstehende Verzeichnis wird leider nicht nach allen Richtungen hin befriedigen; seine Vollständigkeit kann nicht garantiert werden, es sind weder alle Identifizierungen noch alle Datierungen gelungen u. a. m. Wenn es trotzdem publiziert wird, so möge die Erwägung zur Entschuldigung dienen, daß sich die Schwierigkeiten, die sich schon jetzt, kaum ein Jahr nach des Künstlers Tode, der Abfassung entgegengestellt haben, im Laufe der Zeit noch vermehren werden und daß so wenigstens eine Grundlage für künftige Untersuchungen geschaffen ist.

A. Lithographien.

1. (Brunnenruine in Kuttenberg.)

OL., durchaus mit der Feder gezeichnet. China. 194 : 274. Sign. r. u.: *R Alt 1843.*

In der Mitte das niedere gotische Gebäude mit reichem Fischblasenmaßwerk, dahinter l. Bäume, r. Dächer. L. Wegen, Leute und Kuh, l. vorne Enten. R. ein Pferde- und ein Ochsengespann.

Der obige Titel steht mit Bleistift geschrieben auf dem einzigen mir bekannt gewordenen Exemplar im Besitze des Herrn Dr. August Heymann, das hier oben zum ersten Mal reproduziert wird.

2. (Kirchenhalle in Vöklamarkt.)

OL. Tondruck. 305 : 220. Sign. r. u.: *R. Alt 1844.*

Spätgotischer Orgelchor. R. Taufbecken, in der Mitte vorne alte und junge Bäuerin (mit Goldhaube) und Knabe.

Aus dem »Album der Künstler Wien's in eigenhändigen Zeichnungen. Verlag der Kunsthandlung H. F. Müller am Kohlmarkt No. 1149. Steindruck d. Joh. Rauh«.

Der obige Titel steht mit Bleistift geschrieben auf der Rückseite des Blattes im vollständigen Exempler der Wiener Stadtbibliothek.

Der Ort ist wohl Vöcklamarkt an der Vöckla in Oberösterreich.

[1] Vergleiche hiezu die einführenden Worte in den Graphischen Künsten, 1906, XXIX, S. 45 f.

3.—8. Grätz in Österreichisch-Schlesien. Sechs Bilder nach der Natur gezeichnet und lithographiert von Rudolf Alt.

Bei jedem der sechs Blätter steht der Titel »Grätz in k. k. Schlesien« ober dem Bilde, der Separattitel darunter. Auf allen findet sich auch der Vermerk: *»Nach d. Nat. gez. u. lith. v. Rudolf Alt. Gedr. b. J. Rauh in Wien.«*

3. I. Von der Victor-Höhe.

OL. Tondruck. 214 : 295.

Eine Hochwiese, l. von Bäumen eingesäumt, rückwärts der Blick auf ein weites Tal hinab, r. im Mittelgrunde das Schloß des Fürsten Lichnowsky, l. vorne drei Jäger.

4. II. Robert-Brücke.

OL. Tondruck. 195 : 278.

R. ansteigender, schattiger Waldweg, der rückwärts zu einer Brücke führt. Vorne zwischen zwei mächtigen Stämmen zwei Damen mit einem Hund, der einem den Pfad herabkommenden Reiter entgegensieht. L. ein anmutiges, von einem Flusse durchströmtes Tal, dahinter auf einem Berge das Schloß.

5. III. S[t] Jacob.

OL. Tondruck. 224 : 276.

Vorne ein Bach, den ein Bauernmädchen mit zwei Kühen durchschreitet, rückwärts auf einer Anhöhe zwischen Bäumen die Kapelle.

6. IV. Vom Wege nach Bohutschowitz.

OL. Tondruck. 195 : 270.

Hügelige Landschaft. Im Hintergrunde die Ortschaft mit Kirche und Schloß. Vorne zwei Reiter und Kinder mit Ziegen.

7. V. September-Platz mit dem Zimbowitzer-Tale.

OL. Tondruck. 201 : 275.

Vorne zwischen Baum- und Buschwerk ein mit einem Geländer versehenes Aussichtsplätzchen, auf dem sich eine Gesellschaft von Herren und Damen vergnügt. Dahinter der Blick auf ein von einem Fluß durchströmtes und von sanften Hügeln umgebenes Tal hinab.

8. VI. Von der Bretsäge aus.

OL. Tondruck. 196 : 276.

Rechts vorne Gehöfte (die »Bretsäge«?). In der Mitte Fluß mit Brücke und Wehr, im Hintergrunde an beiden Ufern stattliche Bäume. Ganz rückwärts auf einem bewaldeten Hügel das Schloß. Vorne am Wasser kleines Mädchen, Gänse fütternd.

Diese im vorhergehenden beschriebenen sechs Blätter sind aber nicht nur separat erschienen, sondern gehören außerdem auch zu dem Werke: »Grätz. Nach der Natur gezeichnet und lithographirt von Jacob, und Rudolf Alt. Gedruckt bei J. Rauh in Wien.« Die mir bekannt gewordenen Blätter des Vaters sind folgende: (1.) Titelblatt: Park, durch einen Torbogen gesehen. (2.) Der Fürstenweg. (3.) Grätz von der Nordseite. (4.) Schloß Grätz. (5.) Aussicht vom Schlosse. (6.) Vom Königsbrunn-Platz. (7.) Schloß Grätz — Ostseite. (8.) Die Schießstätte. (9.) Von der Pollmanns-Ruhe. (10.) Belloria. (11.) Parkansicht aus dem Pavillon. (12.) Das Palmenhaus. Sie sind sämtlich nicht numeriert und ermangeln alle des Obertitels. Die Nummern (1, 4, 6, 7, 9—11) sind bei J. Rauh, die Nummern (2, 3, 5, 8, 12) bei Reiffenstein & Rösch in Wien gedruckt. Die erste Gruppe kenne ich nur als Tondrucke, die Nr. (12) bloß als Schwarzdruck, die übrigen 4 Blätter als Schwarz- und als Tondrucke.

Ob die 18 Lithographien, also sowohl die des Vaters als auch die des Sohnes, die ich alle nur als Einzelblätter kennen gelernt habe, als das vollständige Werk anzusprechen sind, vermag ich nicht zu beweisen, halte es aber für wahrscheinlich.

Die Blätter Nr. (2) und Nr. (12) des Vaters sind von 1855 datiert. Dadurch kann wohl auch die Entstehungszeit für die Arbeiten des Sohnes als bestimmt gelten.

9. Mozart's Zimmer auf dem Kahlenberge.

Gez. u. lith. v. R. Alt. Ged. bei Jos. Stoufs. Verlag v. L. T. Neumann in Wien. Dessen Trockenstempel ist auch dem Exemplar der k. k. Hofbibliothek aufgedrückt.

OL. Tondruck in Gelb und Grau. 255 : 394 (ohne die Umrahmung).

Mozart sitzt, im Begriff, in ein Notenheft zu schreiben, an einem Tisch. Durch das offene Fenster blickt man auf Wien hinab. Vor dem Fenster steht ein Klavier und vor diesem ein Stockerl, auf dem ein dicker Band mit dem Titel »Zauberflöte« liegt.

Da ein Aquarell, das denselben Gegenstand darstellt, von 1856 datiert ist, wird die Lithographie wohl um die gleiche Zeit entstanden sein. (Katalog der Jubiläums-Ausstellung zur Feier des 80. Geburtstages von Professor Rudolf Alt. Wien, 1892, Nr. 517.)

10. (Schloß Gratzen in Südböhmen.)

Gez. u. lith. v. R. Alt. Gedr. b. Reiffenstein & Rösch.

OL. Tondruck. 263 : 475.

Zu dem in seinem Mittelbau zurücktretenden stattlichen Herrenhaus führt über eine mit einer Plache überdachte Terrasse eine große Freitreppe hinan, zu deren beiden Seiten sich Baum- und Strauchwerk befindet. R. rückwärts fügen sich an das Gebäude eine Gruppe mächtiger Bäume und ein Glashaus an. L. vorne steht ein Hund, r. von der Treppe hält ein Herrschaftswagen.

Herr k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchivar Alfred R. Anthony von Siegenfeld, an den ich mich wegen Agnoszierung des Wappens wandte, hatte die Freundlichkeit, es als Allianzwappen der Häuser Buquoy und Paar zu bestimmen, und Seine Exzellenz Graf Ferdinand von Buquoy war auf meine Anfrage hin so gütig, mir nicht nur den Namen des Schlosses mitzuteilen, sondern mir auch meine Vermutung zu bestätigen, daß noch ein denselben Gegenstand darstellendes Originalaquarell Rudolf Alts vorhanden ist, das sich im Besitze des dermaligen Schloßherrn, des Grafen Karl von Buquoy, befindet und von 1857 datiert ist.

11. Wien (ober dem Bilde) Die k. k. Residenz (unter dem Bilde).

Nach d. Natur gez. & lith. v. R. Alt. Verlag u. Eigenthum v. F. Paterno in Wien. Vervielfältigungsrecht vorbehalten. Druck v. Reiffenstein & Rösch.

OL. Tondruck in Gelb und Blau. 303 : 428.

Aus ziemlicher Höhe über dem Volksgarten aufgenommen. Auf dem Heldenplatz fehlen noch beide Denkmale.

(Über die Entstehungszeit vgl. das bei der nächsten Nr. Gesagte.)

12. Wien, (ober dem Bilde) Südwestlicher Theil mit der Residenz. (unter dem Bilde).

Nach d. Natur gez. u. lith. v. R. Alt. Vervielfältigungsrecht vorbehalten. Druck v. Reiffenstein & Rösch.

OL. Tondruck in Gelb und Blau. 424 : 505.

Von derselben Seite wie das vorhergehende Blatt, aber aus größerer Höhe aufgenommen: hier sieht man z. B. den kleinen Volksgartenteich, dem natürlich noch die Tilgnersche Gruppe fehlt, während er dort verdeckt ist. Dort sind die Kolonnaden des Volksgartenrestaurants ganz sichtbar, hier sind sie zur Hälfte vom unteren Bildrand überschnitten.

I. Mit obigem Titel und ohne das Denkmal des Erzherzogs Karl. (K. k. Hofbibliothek.)

II. Hier lautet der Titel: Wien. (ober dem Bilde) Südwestliche Ansicht mit der k. k. Hofburg. (unter dem Bilde). Künstler- und Vorbehaltungsvermerke sind dieselben wie bei I. Statt »*Druck v.*

Reiffenstein & Rösch« heißt es hier: *»Verlag und Eigenthum von F. Paterno in Wien.«*

Dem sonst unveränderten Bilde ist das Denkmal des Erzherzogs Karl eingezeichnet. (Stadtbibliothek.)

Da dieses Denkmal am 22. Mai 1860 enthüllt wurde (auf dem Monument selbst steht die Jahreszahl 1859), das des Prinzen Eugen aber erst am 13. Oktober 1865, läßt sich die Entstehungszeit der drei Blätter annäherungsweise bestimmen: Nr. 10 und Nr. 11 I vor 1859/60, Nr. 11 II wahrscheinlich bald nach dem 22. Mai 1860, jedenfalls vor dem 13. Oktober 1865.

13. Wien mit der Radetzky-Brücke.

Nach d. Natur gez. u. lith. v. R. Alt. Verlag u. Eigenthum v. F. Paterno in Wien. Vervielfältigungsrecht vorbehalten. Druck v. Reiffenstein & Rösch

OL. Tondruck in Gelb und Grau. 449 : 586.

Gegen die Innere Stadt zu aufgenommen.

Da das 1858 demolierte Rotenturmtor noch steht und die Radetzkybrücke selbst am 16. Oktober 1855 dem Verkehr übergeben worden ist, muß die Lithographie in der Zwischenzeit entstanden sein. Die Franz Josefs-Kaserne, die auf dem Blatte auch schon zu sehen ist, werd am 25. Juli 1857 eröffnet.

14. Wien. (ober dem Bilde) Das k. k. Arsenal. [In der Vogelperspective.] (unter dem Bilde).

Nach der Natur gez. u. lith. v. R. Alt. Verlag u. Eigenthum v. F. Paterno in Wien. Vervielfältigungsrecht vorbehalten. Druck v. Reiffenstein & Rösch.

OL. Tondruck in Gelb und Blau. 305 : 424.

Aus ziemlicher Höhe ungefähr über der Kreuzungsstelle der Verbindungsbahn und des ehemaligen Linienwalls gegen Südosten zu aufgenommen.

Da die Schlußsteinlegung zur Ruhmeshalle am 10. Juli 1863 stattgefunden hat und deren Kuppel auf dem Blatte bereits wahrzunehmen ist, dürfte die Lithographie ungefähr um dieses Jahr entstanden sein.

Von diesem Blatte besitzt die k. k. Hofbibliothek ein lebhaft koloriertes Exemplar

15. Schönbrunn.

Nach d. Natur gez. u. lith. v. R. Alt. Verlag & Eigenthum v. F. Paterno in Wien. Vervielfältigungsrecht vorbehalten. Druck v. Reiffenstein & Rösch.

OL. Tondruck in Gelb und Blau. 419 : 584.

Aus ziemlicher Höhe ungefähr über dem Tivoli aufgenommen. Am l. Rand ziemlich r. die Gloriette, ihr gegenüber am r. Rand das Schloß, l. vorne der Obelisk, r. das Labyrinth.

In der Albertina befindet sich ein vom Künstler selbst koloriertes und »*R. Alt*« signiertes Exemplar.

16. Laxenburg. Wand. Schneeberg. Baden. Gumpoldskirchen. Husarentempel. Gießhübel. Lichtenstein. Brunn-Enzersdorf. Perchtoldsdorf. Turnierplatz. Markt u. k. Sommerschloß. Mödling. Biedermannsdorf. Neudorf. Meierei.

Nach d. Natur gez. u. lith. v. R. Alt. Verlag u. Eigenthum v. F. Paterno in Wien. Vervielfältigungsrecht vorbehalten. Druck v. Reiffenstein & Rösch.

OL. Tondruck in Gelb und Grau. 417 : 582.

Aus ziemlicher Höhe gegen Westen zu aufgenommen.

Die Albertina besitzt ein vom Künstler eigenhändig bemaltes und »*R. Alt*« bezeichnetes Exemplar.

17.—26. Die Nummern 49—58 der Malerischen Ansichten von Wien.

Ein in der k. k. Hofbibliothek befindliches Inhaltsverzeichnis zu den Blättern 1—48 teilt mit, daß sie von R. Alt gezeichnet, von X. Sandmann lithographiert — dies ist ungenau, weil darunter auch Lithographien von L. Czerny und Waage vorkommen — und von L. T. Neumann verlegt sind, dessen Trockenstempel auch jedem der 48 Blätter aufgedrückt ist.

Die Blätter 49—58 sind Originallithographien Rudolf Alts, die dadurch, daß sie nur das 1860 enthüllte Erzherzog Karl-Monument, aber noch nicht das erst 1865 aufgestellte Denkmal des Prinzen Eugen enthalten, ungefähr zu datieren sind. Sämtliche 58 Blätter sind Tondrucke und von Josef Stoufs gedruckt.

17. Altlerchenfelder Kirche.

Nr. *49* der Folge. 185 : 125.

Von der Schottenfeldgasse aus gegen die Lerchenfelderstraße zu aufgenommen.

18. Grichische-Kirche. (sic!)

Nr. *50.* 185 : 125.

Von der Rotenturmstraße her aufgenommen.

19. Erzherzog-Karl-Monument.

Nr. *51.* 125 : 183.

Der Reiter nach l., r. rückwärts der Eingang in den Volksgarten.

20. Franz-Josefs-Quai.

Nr. *52.* 123 : 183.

R. Ufer mit der Ferdinandsbrücke, hinter der die Franz Josefs-Kaserne zu sehen ist.

21. Mariahilfer-Hauptstraße.

Nr. *53.* (Auf dem Exemplar der k. k. Hofbibliothek fehlt die Nummer.) 124 : 183.

L. die Casa piccola, r. die kaiserlichen Stallungen.

22. Der Westbahnhof.

Nr. *54.* (Wie oben.) 122 : 184.

Die Ecke, in der sich die Restauration befindet, von der ehemaligen Linie her gesehen.

23. Juden-Tempel.

Nr. *55.* 124 : 185.

Es ist der Tempel in der Tempelgasse, und zwar ist er von dieser aus gegen den Donaukanal hin aufgenommen.

24. Das neue Bankgebäude.

Nr. *56.* 125 : 185.

Die Ecke, die jetzt das Café Central einnimmt.

25. Hohe Markt. (sic!)

Nr. *57.* 125 : 182.

Von der Wipplingerstraße her aufgenommen.

26. Der Hof [No. 2].

Nr. *58.* 125 : 184.

Gegen die Feuerwehrzentrale zu gesehen.

Der Hof bildet schon auf Nr. 21, einem von Sandmann lithographierten Blatte, den Gegenstand der Darstellung. Dort ist der Platz gegen die Schutzengelkirche zu gesehen.

27. Pesth-Ofen. Buda-Pest.

Nach d. Natur gez. & lith. v. R. Alt. Verlag & Eigenthum v. F. Paterno in Wien. Vervielfältigungsrecht vorbehalten. Druck v. Reiffenstein & Rösch.

OL. Tondruck in Gelb und Grau. 415 : 579.

Gegen Ostnordosten zu gesehen. Die Donau, über die sich vorne die Kettenbrücke spannt, fließt mitten in das Bild hinein. R. ragen Festungs- und Blocksberg auf.

28. Die Tátra Karpathen mit dem Bad »Tatra Füred« [Schmöks]. (auch ungarisch:) A Tátra csúcsai Tátrafüredi fürdővel.

Mindennemű utánnyomat ellen óvást tesz. a Kiadó.

OL. Mehrfacher Tondruck. 280 : 528.

In der Mitte des flachen Vordergrundes windet sich eine Straße gegen ein aus den Wäldern am Fuße des Gebirges, das den ganzen Hintergrund einnimmt, emporragendes stattliches Gebäude zu. Auf der Straße kommt von den Bergen her ein Viergespann gefahren, ein Jäger mit seinem Hund geht ihm entgegen. Zu beiden Seiten der Straße sind Landleute mit Feldarbeiten beschäftigt.

Auf dem Exemplar der Hofbibliothek steht mit Bleistift geschrieben: »Rud. Alt px. u. lith.« Ein stilistischer Vergleich mit den übrigen Lithographien läßt keinen Zweifel an der Echtheit des Blattes aufkommen.

29. Vue de Galatz.

R. Alt lith. Artist. Anst. v. Reiffenstein & Rösch Wien.

OL. Tondruck. 347 : 570.

Die Stadt liegt, von einer leichten Anhöhe aus gesehen, weit rückwärts. Hinter ihr fließt die Donau, und hinter dieser ragen Berge auf. R. vorne Hütten und Windmühlen, in der Mitte des Vordergrundes gibt eine Frau aus einem ihrer beiden Trageimer einem auf dem Boden sitzenden Manne zu trinken.

Alt hat sich auch als reproduzierender Lithograph betätigt. An dem Werke des Wiener Landschafters Ludwig Libay über Ägypten[1] sind folgende, oft in mehreren Farben gedruckte und zumeist mit der Hand nachkolorierte Tafeln von ihm lithographiert:

(I.) Ansicht von Alexandrien vom Fort Buonoparte (sic!) gesehen. (III.) 1. Die Nadel der Cleopatra in Alexandrien. 2. Ein türkischer Friedhof in Smyrne. 3. Der Marienbaum nächst Cairo. 4. Garten im Hôtel de Nil in Cairo. (IV.) (1.) Ein Schusterladen u. Barbierstube in Cairo. (2.) Moschéen Eingang in Tantah. (V.) Die Pyramiden von Gizeh. (VI.) Straße in Cairo. (VIII.) Der große Platz »El-Rumeyleh« in Cairo. (X.) Ein Theil des Persischen Bazâr's in Cairo. (XI.) Das Thor Bab-el-Nasr in Cairo. (XII.) Moschée des Sultan Keitbai bei Cairo. (XIV.) Innere Ansicht der Moschée des Sultan Hassan in Cairo. (XVI.) 1. & 2. Schöpfbrunnen zur Bewässerung der Felder in Egypten. 3. & 4. in Nubien. (XVIII.) 1. Ansicht von Minieh. 2. Skizze von Fajum. (XIX.) (1.—4.) Skizzen auf dem Wege von Fajum zum See Moeris. (XX.) 1. Hofraum der Consuls Wohnung in Kenneh. 2. Skizze von Luxor. 3. Moschéen Eingang in Minieh. 4. Hauseingang in Damiette. (XXI.) (1. u. 2.) Der Eingang und das Innere eines Felsengrabes zu Beni Hassan. (XXII.) 1. Nilufer bei Kiaseir. 2. Nilufer bei Abufeda. 3. Ansicht von Siut. 4. Straße zu den Gräbern bei Siut. (XXV.) Eine Überfuhr über den Nil bei El Gazireh. (XXX.) Innere Ansicht des Tempels von Denderah. (XXXI.) Der Tempel von Karnak von Osten gesehen. (XXXII.) Das Innere des Tempels von Karnak. (XXXIII.) Die Memnon's Säulen bei Theben. (XXXIV.) Gebelein ober Erment [:dem alten Hermontis:]. XXXVI. Beduinendorf bei Assuan. (Oberegypten.) (XXXVIII.) Der Tempel von Esneh. (XXXIX.) 1. Ansicht von Esneh. 2. Ansicht von Girgeh. 3. Von Assuan gegen die Cataracten gesehen. 4. Ansicht von Philae. (XLIII.) Innere Ansicht des Tempels von Edfu. (XLIV.) Tempel von Cum Ombu. (XLV.) Ein Theil der Insel Elephantine von Assuan gesehen. (XLVII.) Tempel auf der Insel von Philae. (IL.) (1.—4.) Nilufer unter dem Wendekreise des Krebses. (L.) Tempelruine von Kalabsu. (LIII.) Ansicht von Korosko. (LV.) 1. Ruinen der Mamelukenfestung Ibrum. 2. Ruinen von Masektd. 3. Nilufer oberhalb Ipsambol. 4. Felsenkegel in der Wüste. (LVI.) 1. Felsentempel von Ipsambol. (LVII.) Eine Fellah Wohnung in Nubien. (LX.) Constantinopel von der Vorstadt Pera gesehen. — Die Titel sind auf Tafel I, III, X, XII, XVI, XXII, XXX, XLIII, XLIV, XLVII, IL, LV und LVI auch französisch, auf Tafel IV—VI, VIII, XI, XIV, XVIII—XXI, XXV, XXXI—XXXIV, XXXVI, XXXVIII, IXL, XLV, L, LIII, LVII und LX auch französisch, ungarisch und englisch. — Auf jedem Blatt steht: »*Gez. v. L. Libay. Lith. v. R. Alt. Artist. Anst. v. Reiffenstein & Rösch. Eigenthum u. Verlagsrecht v. L. Libay in Wien.*« Nur auf Blatt (XI) findet sich statt des vorletzten Vermerkes: »*Art. lith. Anst. v. A. Hartinger in Wien.*«

Außer Alt kommen in dem Werke noch folgende Lithographen vor: F. Keyser (auch Kaiser geschrieben), A. Schön (auch richtig Schönn geschrieben), A. Kaiser, J. Novopacky und C. Jung.

B. Radierungen.

1. (Blick auf Schloss Leopoldskron bei Salzburg.)

OR. Bild: 128 : 193. Platte: 173 : 241. Vor aller Schrift.

L. im Hintergrunde die Feste Hohensalzburg und ein Berg (der Ofenloch-Berg?), r. im Hintergrunde ein anderer Berg (der Gaisberg?). Im Vordergrunde hohe Binsen, links vorne ein Bauer.

Die beiden Berge rückwärts sind mit der kalten Nadel gemacht.

2. (Blick auf Schloss Hellbrunn bei Salzburg.)

OR. 126 : 191, 176 : 242. Vor aller Schrift.

Rückwärts r. das Schloß, davor Wiesen. L., ins Bild hineinlaufend, eine Allee, darin ziemlich vorne ein Bauer und eine Bäuerin. Auf der Wiese r. wird ein Heuwagen beladen. Ganz im Hintergrunde die Watzmann-Gruppe.

Das Gebirge des Hintergrundes ist mit der kalten Nadel gezeichnet.

Dieses und das vorige Blatt befindet sich im Besitze des Fräuleins Louise von Alt, der Tochter des Künstlers. Beide Blätter sind nach dem Zeugnis Franz Alts die ersten Radierungen seines Bruders und stammen aus dem Beginn der Dreißiger Jahre.

3. (Der Doppel-Erker der alten Burg in Klosterneuburg.)

OR. c. 135 : 170, 152 : 238. Sign. r. u.: *AR 1846.*

Zwei rechteckige Fenster mit reichem Stabwerk, darunter in zwei Reihen durch Fischblasenmaßwerk belebte Blenden. Zwischen den

[1] Ägypten. Reisebilder aus dem Orient. Dem Hochgebornen Herrn Grafen Joseph Breunner hochachtungsvoll gewidmet nach der Natur gezeichnet und herausgegeben von Ludwig Libay. Wien 1857. Eigenthum und Verlag von L. Libay. (All das auch französisch.) Gr.-Fol.

beiden Fenstern und an den Seitenkanten des Erkers die (seither restaurierten) Standbilder der h. Jungfrau mit dem Kind, des h. Leopold und seiner Gemahlin Agnes. R. und l. vom Erker je ein Fenster.

Zum ersten Mal in den Graphischen Künsten 1906, XXIX, nach S. 44 abgedruckt.

Die Platte befindet sich im Besitz der Gesellschaft.

Ein Aquarell mit dem gleichen Vorwurf trägt dieselbe Jahreszahl. (Katalog der Jubiläums-Ausstellung, Nr. 308.)

4. Das neue Opernhaus in Wien.

Orig. Radirung v. Rudolf Alt. Druck von F. Kargl.

OR. c. 200 : 335, 274 : 380. Sign. l. u.: *R. Alt.*

Aus ziemlicher Höhe vom Heinrichshof aus aufgenommen. Am Gebäude fehlen noch die beiden Flügelpferde Hähnels, die bekanntlich später durch die Pilzachen ersetzt wurden. R. vorne ein Tramwaywagen.

Das Blatt erschien als Nr. 19 des 1. Bandes (Nr. 1 von dessen 4. Hefte) des »Albums der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien«. (Heft 1 hat noch den Titel »Album des Vereines zur Beförderung der bildenden Künste in Wien«.)

Die k. k. Hofbibliothek besitzt außer dem oben beschriebenen Druck, auf dem sich auch noch der Trockenstempel »Oberösterr. Kunstverein« findet, einen zweiten, vor aller Schrift und auf China.

Ein Probedruck vor aller Schrift, der einen früheren Zustand darstellt, im Besitze von Frl. Louise von Alt: der Himmel ist heller und unruhiger, namentlich fehlen in seinem oberen Teil die ein gleichmäßiges Blau vortäuschenden Schraffenlagen. Der Wolkenzug hinter dem Stephansturm hebt sich noch nicht deutlich ab.

Das Opernhaus wurde am 25. Mai 1869 eröffnet, und am 2. Juni 1871 erhielt Alt von der Gesellschaft das Honorar für die Platte, die also in dieser Zwischenzeit entstanden sein dürfte.

5.—17. 13 Originalradierungen in dem von Quirin Leitner herausgegebenen Prachtwerk über »Schönbrunn«.[1]

5. Der Schloßhof.

Gezeichnet und radirt von R. Alt 1870.

OR. 174 : 262, 230 : 312. Sign. r. u. *R Alt.* Nach S. 12.

Gegen das Schloß zu gesehen.

6. Theater.

Gezeichnet und radirt von R. Alt 1874.

OR. 172 : 261, 232 : 312. Sign. l. u.: *R Alt.* Nach Nr. 5.

Von der Bühne gegen den Zuschauerraum hin aufgenommen. L. vorne der Souffleurkasten.

Unter den Probedrucken vor aller Schrift — diese sowie alle folgenden mit dem Werk über Schönbrunn zusammenhängenden (also auch die Nrn. 17—18) im Besitze von Frl. Louise von Alt — ein erster Zustand kenntlich: in der hellen Türöffnung auf der Galerie, ungefähr in der Mitte des Blattes, fehlen die feinen Horizontalschraffen.

7. Ceremonien-Saal.

Gezeichnet und radirt von Rudolph Alt 1870.

OR. 181 : 261, 233 : 312. Sign. r. u.: *R Alt.* Nach der Tafel mit W. Ungers Radierung nach Fritz L'Allemand: Große Gallerie.

Man erblickt durch die drei großen Fenster im Hintergrund die Gloriette.

Probedruck vor aller Schrift auf China, einen ersten Zustand darstellend: am Kamin fehlen die Schraffen von r. oben nach l. unten.

8. Vieux-Laque-Zimmer.

Gezeichnet und radirt von Rudolph Alt 1874.

OR. 169 : 257, 230 : 310. Sign. l. u.: *R Alt.* Nach Nr. 7.

R. ein Fenster mit Ausblick in den Park.

Unter den Probedrucken vor aller Schrift ein erster Zustand kenntlich: r. auf dem Rahmen des Bildes in der Mitte, auf dem hellen Stück der Fensternische, das man durch die Tür sieht, fehlen die Querschraffen.

9. Feketin-Zimmer.

Gezeichnet und radirt von R. Alt 1874.

OR. 171 : 259, 230 : 311. Sign. l. u.: *R Alt.* Nach Nr. 8.

R. Fenster und großer Spiegel, ein solcher auch an der Rückwand.

Unter den Probedrucken vor aller Schrift ein erster Zustand: auf dem Vorhang im Spiegel fehlen alle Horizontalschraffen.

10. Schloßcapelle.

Gezeichnet und radirt von Rudolph Alt 1870.

OR. 230 : 185, 312 : 233. Sign. l. u.: *R Alt.* Nach Nr. 9.

Blick gegen den Hochaltar zu. Durch die Fenster l. fallen Sonnenstrahlen herein.

Unter den Probedrucken vor aller Schrift auf China ein erster Zustand: auf dem schmalen Stück Wand zwischen dem Pilaster und der Tür ganz r. fehlen unterhalb des Gesimses die paar Querstriche.

11. Audienzzimmer Sr. Majestät des Kaisers.

Gezeichnet und radirt von Rudolph Alt 1870.

OR. 170 : 259, 234 : 313. Sign. l. u.: *R. Alt.* Nach Nr. 10.

Man sieht durch die Tür r. in der Hinterwand in andere Gemächer. Die Fenster r.

Es gibt auch einen Probedruck vor aller Schrift auf China.

12. Großes Rosa-Zimmer.

Gezeichnet und radirt von Rudolph Alt 1870.

OR. 172 : 259, 235 : 312. Sign. r. u.: *R. Alt.* Nach Nr. 11.

Die Tür l. in der Rückwand läßt den Blick in den anstoßenden Raum offen, l. zwei Fenster.

Ein Probedruck vor aller Schrift auf China stellt einen ersten Zustand dar: auf der Wand zwischen den ersten beiden Stühlen r. fehlen die feinen Horizontalstriche.

13. Garten-Parterre vom Schlosse aus gesehen.

Gezeichnet und radirt von Rud. Alt 1870.

OR. 171 : 264, 234 : 312. Nach S. 14.

Im Hintergrunde die Gloriette. Der Künstler stand auf der Hietzinger Seite.

Probedrucke vor aller Schrift auf China lassen einen ersten Zustand erkennen; es fehlen in der Wolkenpartie l. über den Baumwipfeln die feinen Parallelschraffen von l. unten nach r. oben.

14. Allée zur Menagerie.

Gezeichnet und radirt von Rud. Alt 1870.

OR. 171 : 265, 234 : 314. Sign. l. u.: *R Alt.* Nach Nr. 13.

Man blickt über den Teich und durch die Allee auf das Schloß hin.

Unter den Probedrucken vor aller Schrift auf China ein erster Zustand: die Wassersäule des Springbrunnens ist gleichmäßig hell, es fehlen noch die modellierenden senkrechten Schraffen.

---

[1] Monographie des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn. Auf Allerhöchsten Befehl Seiner Majestät des Kaisers unter Leitung des k. k. Obersikämmerers Franz Grafen Folliot de Crenneville herausgegeben von Quirin Leitner k. k. Regierungsrath. . . . Die Original Radirungen von Rudolf Alt, E. Kozeluch und W. Unger. . . . Wien, 1875. Druck von Adolf Holzhausen. Kupferdruck von A. Pisani. Gr.-Fol.

15. Ruine.

Gezeichnet und radirt von R. Alt 1874.

OR. 148 : 100, 123 : 187. Sign. l. u.: *R Alt.* Im Text auf S. 15.

Ganz nahe und minder etwas gegen das Parterre zu gesehen.

Unter den Probedrucken vor aller Schrift ein erster Zustand: es fehlt über dem Torbogen am Rand r. die Schraffenlage von l. unten nach r. oben.

16. Obelisk.

Gezeichnet und radirt von R. Alt 1874.

OR. 148 : 87, 187 : 128. Sign. l. u.: *R Alt.* Im Text auf S. 17 unten.

Man erblickt den Obelisken ganz im Hintergrund, und zwar über dem Teich und durch die Allee.

Unter den Probedrucken vor aller Schrift ein erster Zustand: der unterste Teil des Himmels ist ganz leer.

17. Menagerie.

Gezeichnet und radirt von R. Alt 1874.

OR. 123 : 201, 165 : 251. Sign. r. u.: *R Alt.* Im Text auf S. 19.

L. der Gartenpavillon.

Unter den Probedrucken vor aller Schrift ein erster Zustand: auf dem hellen Stück der Fensternische r. fehlen die horizontalen Schraffen.

18. (Kopie von C. Schütz' Originalstich von 1783 »Der Eingang in das Schloss Schönbrunn«).

R. 174 : 258, 235 : 313. Sign. r. u.: *R Alt.*

Verworfene Platte für Leitners Werk. Statt ihrer befindet sich als 3. Tafel nach S. 10 eine Heliogravure nach dem Stich von Schütz.

Probedruck vor aller Schrift auf China.

19. (Der Schloßhof.)

OR., 173 : 266, c. 227 : 314.

Verworfene Fassung von Nr. 5. Dieselbe Ansicht, aber mit ganz anderer Staffage: vor allem kommt vom Schlosse her ein mit sechs Schimmeln bespannter Hofwagen gefahren.

I. Der Boden ist, abgesehen vom Schlagschatten ganz vorne, sehr dunkel gehalten.

II. Der Boden ist durch Schaben und Polieren heller geworden, so daß sich der Schlagschatten vorne wirkungsvoller abhebt.

III. Der Himmel oben ist gleichmäßig mit Horizontalschraffen bedeckt.

Alles Probedrucke vor aller Schrift, II u. III auf China.

20. (Allée zur Menagerie.)

OR. 164 : 258, 181 : 265.

Verworfene Fassung von Nr. 14. Dieselbe Aufnahme wie dort, nur sieht man zu beiden Seiten etwas weniger. Der Springbrunnen strahlt nicht, rechts vorne statt 7 4 Personen. Probedruck vor aller Schrift.

21. (Gothische Kirche.)

OR. c. 125 : 84, 92 : 132.

Obwohl die Kirche den größten Teil der Bildfläche einnimmt, ist sie doch nur unvollständig sichtbar. Der Turm, an dessen vordere Kante eine Kanzel angebaut ist, wird bereits knapp über dem Dachfirst des Hauptschiffes vom oberen Bildrand abgeschnitten. L. rückwärts steht ein niederes Haus, vor diesem im Vordergrund eine Frau.

Trotz aller Nachforschungen vermochte ich das Bauwerk, das vermutlich Österreich angehört, nicht zu identifizieren.

Zum ersten Mal in den Graphischen Künsten 1906, XXIX, S. 45 abgedruckt.

Die Platte befindet sich im Besitz der Gesellschaft.

Weit mehr als das, was Alt selbst als Graphiker geschaffen hat, ist selbstverständlich das, was andere Graphiker nach seinen Vorlagen gearbeitet haben. Lithographiert haben nach ihm, soviel mir bekannt wurde, sein Vater,[1] M. Brems, L. Czerny, B. Edinger, Joh. Nep. Geiger (»Das Bankett im k. k. Ceremoniensale«), Jos. Gerstmeyer, Kriehuber (Porträt des Grafen Leopold Stürgkh, 1842, Wurzbach 2025), X. Sandmann, Waage und Jos. Zahradniczek jun. und sen. (Chromolithographien). Die ältesten dieser Blätter scheinen die von Brems und Gerstmeyer zu sein; wenigstens kommen auf ihnen noch die Jahreszahlen 1837, 1838 und 1839 vor. Am meisten hat zweifellos X. Sandmann nach Alt lithographiert. Die Folge »Pesth und Ofen« (Pesth 1845. C. A. Hartleben. qu. 8°) ist ausschließlich von ihm auf Stein gezeichnet, bei anderen Serien, wie zum Beispiel den oben erwähnten »Malerischen Ansichten von Wien«, fällt ihm der Hauptteil der Reproduktionstätigkeit zu. Eine Chromolithographie nach Rudolf von Alt (»Schulgebäude der evangelischen Gemeinden in Wien«) ward bei Reiffenstein & Rösch hergestellt, zwei andere finden sich in dem von Eduard Hölzel ausgeführten und verlegten Werke »Wien im Weltausstellungsjahre 1873«. (Die übrigen elf Blätter dieser Mappe sind nach Aquarellen Franz Alts gemacht.) Stahlstiche nach Rudolf von Alt kenne ich von Frommel und Winkles, J. Falkner, Willmann, F. Riegel, J. Richter, Witthoeft, P. Ahrens, W. von Abbema, A. Fesca, F. Hablitschek, W. Lang und L. Oeder (die hier genannten Blätter gehören sämtlich einer von der Kunstanstalt des Österreichischen Lloyds herausgegebenen Folge von Donauansichten an); ferner von F. Würthle, G. Heisinger und W. Knocke (in einem bei F. Paterno in Wien ohne Angabe der Jahreszahl erschienenen Werke »Wien«). Einzelne Blätter des Künstlers wurden endlich von J. Axmann, J. Passini (»Die Neugierigen«) und J. Shury & Son in Stahl gestochen. Ein Aquatintablatt nach Rudolf von Alt rührt von Hurliman her, und radiert haben nach ihm u. a. William Unger und Wilhelm Woernle.

Arpad Weixlgärtner.

[1] Ich kenne folgende Blätter, die Jakob Alt nach Zeichnungen seines Sohnes lithographiert hat und die sämtlich bei J. Mansfeld & Comp. erschienen sind: 1. Die St. Stephanskirche. 2. Der Paradeplatz, das Burgthor und die k. k. Burg. 3. Der Josephsplatz. 4. Die Ferdinands-Brücke. 5. Der Stephansplatz. (Die Blätter 2—5 haben den Obertitel: Wien's Plätze.) 6. Baden. 7. Rauhenstein bei Baden. 8. Wien von einer Anhöhe bei Gersthof. 9. Mödling. (Die Blätter 6—9 haben den Obertitel: Wien's Umgebungen.)

Emil Lugo als Zeichner und Graphiker.

Nachtrag.

Als ich im Jahrgang 1903 dieser Zeitschrift einen Aufsatz über Emil Lugo veröffentlichte, wies ich auf eine Reihe von Federzeichnungen aus dem Jahre 1868 hin, die mir wie Vorarbeiten für Graphik erschienen. Erst später erfuhr ich, daß sie es in der Tat waren; Lugo hat unmittelbar darauf, im Jahre 1869, vier Radierungen gemacht, die sich im Stil vollkommen an jene Federzeichnungen anschließen. Offenbar befriedigten sie den Künstler nicht, denn es sind nur wenig Abdrücke davon bekannt; auch Freunde erinnerten sich später nicht mehr daran.

Über die Entstehung machte mir Herr Dr. J. Behringer in Mannheim folgende Mitteilungen, für die ich ihm an dieser Stelle danke. Lugo wurde durch seinen Schüler Max Roman, der später auch bei den Illustrationen zu Jensens Schwarzwald (Nr. 16 meines Verzeichnisses) mitarbeitete, zu Radierversuchen angeregt und in der Technik unterrichtet. Aber technische Schwierigkeiten und der Umstand, daß in Freiburg, seinem damaligen Wohnsitz, keine Kupferdruckerei bestand, veranlaßten ihn, diese Versuche trotz der Mahnungen guter Freunde wieder aufzugeben. Die Trennung von Roman durch den Krieg 1870 und Lugos italienische Reise machten die Abkehr zu einer endgültigen. Jedoch sollen die Platten noch erhalten sein, so daß möglicherweise ein Neudruck veranstaltet werden kann.

Alle vier Radierungen sind mit der Nadel flott und sicher hingeworfen, ganz in derselben Weise, wie jene Federzeichnungen aus dem Jahre 1868. Es fehlt ihnen freilich der breite Ton und die Tiefe der Schatten von Lugos späteren Arbeiten. Sie wirken manchmal durch das Gewirr der Striche etwas unruhig und kleinlich. Sie sind eben noch echte Kinder von Lugos erster rein zeichnerischer Zeit; in der leichten, frischen Behandlung liegt ihr Hauptvorzug.

Der folgende Nachtrag schließt sich an das früher veröffentlichte Verzeichnis an.

18. Die Landschaft mit den Rehen. Am Ufer eines kleinen stehenden Gewässers wachsen mehrere Weiden, darunter rechts vorne ein alter, fast ganz abgestorbener Stamm. Im Mittelgrund ein Hügel mit einigen Tannen, sonst flaches Land. Am Ufer stehen zwei Rehe. Unbezeichnet. Plattengröße: 20,8 : 14,7 *cm*. Breitformat. Nach Behringer Lugos erste Radierung.

19. Die Landschaft mit dem Fischer. In einem Flüßchen, das von rechts hinten herkommt, steht vorne neben einer Schilfgruppe ein Fischer. Am anderen Ufer Bäume und Sträucher, in der Ferne Hügel. Bezeichnet: E. Lugo 1869 (in lateinischer Kursivschrift). Plattengröße: 25,7 : 29,6 *cm*. Breitformat.

20. Die Landschaft mit der Ziegenherde. Aus einer Felspartie, die von einer Tanne überragt ist, stürzt ein Gießbach, an dessen rechtem Ufer zwei Hirten eine Ziegenherde weiden. Links ansteigendes Gelände mit hohen Felsen. Am rechten Rande viel Plattenschmutz. Bezeichnet: E. Lugo 1869 (wie oben). Plattengröße: 25,8 : 19,4 *cm*. Breitformat.

21. Die Landschaft mit den Wanderern. An einem schilfigen Gewässer steht rechts eine Gruppe großer alter Bäume, links ein einzelner fast abgestorbener Baum. Am Fuße des letzteren schreiten ein Mann und eine Frau. Dahinter Ausblick in eine Hügellandschaft. Bezeichnet: E. Lugo 1869 (wie oben). Plattengröße: 26 : 19,2 *cm*. Breitformat.

Dr. Siegfried Graf Pückler-Limpurg.

Aus Sammlungen.

London. — Erwerbungen der Kupferstichsammlung des Britischen Museums. (Juli 1904 bis Dezember 1905.)

Zeichnungen:

Marco Zoppo: 8 Studien zu einer Jungfrau mit dem Kinde auf demselben Blatte, vorne und rückwärts. 1795 von Francesco Novelli als Mantegna gestochen. — Parmegiano: Martyrium der Heiligen Petrus und Paulus, 1527. Originalzeichnung für das Chiaroscuro, B. XII, 79, 28. — Paul und Thomas Sandby: Eine große Sammlung von Aquarellen, Bleistiftzeichnungen u. s. w., mitsamt Radierungen und Aquatintablättern 975 Stück. — Charles Méryon: 146 Bleistiftzeichnungen aus seiner frühen Zeit, hauptsächlich 1846 in Australien und Neuseeland gemacht. — Giovanni Costa: 2 Baumstudien, Bleistift. — P. de Wint: 6 Skizzenbücher. — A. Aspertini: 4 Zeichnungen nach antiken Skulpturen. — A. Canale: Westminsterbrücke. — Ann. Carracci: Stigmatisation des heiligen Franciscus. — F. Mazzuoli: 55 Zeichnungen. — C. B. Piranesi: 3 Zeichnungen mit Ausgrabungen in Pompeji. — D. Zampieri: Aktstudie, Rötel. — Niederländische Schule, XVI. Jahrhundert: Der trojanische Krieg, Federzeichnung, Entwurf zu einem Wandteppich. — A. Cuyp: Landschaft. — I. de Moucheron: Landschaft. — Rembrandt: Gott erscheint Abraham, flüchtige Rötelskizze. — Schenau: Genre-

szenen, Aquarelle. — A. Rodin: 2 Akte, Federzeichnungen. — C. Troyon: Cattle, schwarze Kreide. — F. W. Burton: Porträt von George Eliot, Aquarell. — J. S. Cotman: Brand in Norwich. — T. Lawrence: 2 Porträtstudien. — A. Stevens: 38 Federzeichnungen und Aquarelle nach frühen italienischen Fresken. — Hokusai: Eine Fähre, Tuschzeichnung. — Zehn alte Buddhistische Malereien auf Seide aus Tibet.

Kupferstiche:

»Le Maître à la Chaussetrappe« und Monogrammist P S, 1537: 35 architektonische Sujets. — C. W. Sherborn: 130 Probedrucke von Exlibris, Geschenk des Künstlers. — Ann. Carracci: La Soucoupe, B. XVIII, 193, 18 (das seltene Original). — T. de Bry: 9 Ornamentstiche. — Corbinian Saur: Ornamentstich. — V. Solis: Lucretia, B. 64; Jahel, B. 66; Hester, B. 67. — B. Jenichen: Vier Arbeiten des Hercules, Andr. 183, 184, 190, 191. Die Monate, Andr. 208—213, nach Beham. Pauli 177 b—183 b. — J. Rutlinger: Seltenes Porträt der Königin Elisabeth. — Bartolozzi: Mrs. Udney, nach Cosway, 1. Zustand. — J. B. Grateloup: Porträte von Fénélon und Bossuet.

Radierungen:

Jost Amman: Probedrucke der 7 Titelseiten zu den einzelnen Teilen von Jamnitzers Perspectiva, 1568. Andresen 1, p. 173. — F. Harrewyn: Das Jahr und die Monate, 13 Bl. — Auguste Delatre: 4 kleine Kaltnadelarbeiten. — Frank Laing: 184 Radierungen und Kaltnadelarbeiten, fast alles, was der Künstler bis 1904 gemacht hat. — W. Strang: Porträt von Robert Bridges. — August Stoehr: 5 Exlibris des Künstlers. — 32 japanische Radierungen aus dem XIX. Jahrhundert. — Ch. Huard: Radierungen (10 in Farben) zu Flauberts »Bouvard et Pécuchet«. — J. F. Martin: Ansicht von Stockholm, farbig. — J. H. Ramberg: 2 farbige Radierungen. — W. F. Zulcke: 25 Landschaften. — A. Calame: 37 Blatt. — E. Manet: 30 Radierungen (Neuausgabe 1905). — Evdokime Egoroff (Moskau, Paris, 1832—1891): 68 Radierungen: russische Altertümer, Kostüme, Bauern, Porträte u. s. w. — Whistler: Fitzroy Square, unbeschrieben. — J. C. Robinson: 19 Landschaften. — M. Bone: Exlibris, Porträt von Frau Gutbier, Somerset House (Probedruck E). — R. Bryden: 123 Blatt Landschaften, Porträte, Illustrationen zu Burns.

Lithographien:

Whistler: 119 Blatt. — C. H. Shannon: 3 Blatt (1904). — 59 Lithographien von englischen Künstlern, (Leighton, Watts, Corbet, Hall, Short, Clausen, Watson, Macbeth, Moore u. a., angefertigt 1895 für eine Ausstellung bei Dunthorne). — O. Redon: Illustrationen zu Flaubert, 2 Titelblätter. — V. Adam: Nouvel Abécédaire en Enigmes.

Holzschnitte:

Robert Peril: Genealogie Karls V., ein großer Holzschnitt auf vielen Blättern, 1540 zu Antwerpen publiziert, mit spanischem Text. — 4 Blatt frühe Spielkarten mit der Adresse Paulus Zaunberger zu Ulm. — L. v. Leyden: Kreuzigung, P. 111, 9, 21 auf Pergament. — H. Brosamer: Nagler, Mon. 111, p. 210, Nrn. 12—24. — Flötner: Triumphbogen, 1541, mit deutschem und lateinischem Text gedruckt bei C. Egenolf, Frankfurt a. M. — Ludwig Seitz: Heiliger Antonius, Heiliger Franz von Sales. — 513 Probedrucke von Holzschnitten der Brüder Dalziel nach Gilbert, Tenniel, Watson und Pinwell (Illustrationen ca. 1850 — 1870). — 4 Probedrucke von Holzschnitten W. Hoopers auf Pergament nach E. Burne-Jones für Bücher der Kelmscott Press. — 46 Blätter mit Probedrucken von Ornamenten, Initialen und Einfassungen, gezeichnet von Morris für die Kelmscott Press. — C. H. Shannon: 12 runde Kompositionen in Chiaroscuro.

Bücher mit Holzschnittillustrationen:

H. Burgkmair: Spiegel der Blinden, Augsburg 1522. — H. Holbein: Das Alte Testament, A. Petri, Basel, Dec. 1523, Fol. mit 4 Holzschnitten (Woltmann 171—174). — H. Schäufelein: A. von Eybe, Spiegel der Sitten, Augsburg 1511. — H. Weiditz: Hutten, Nemo, 2. Ausgabe (Böcking XV, 1, 2,) mit Originalholzschnitt (R. 7) und Kopie. Hutten, Super interfectione J. Hutteni Deploratio (R. 6). Cicero, Officia, (R. 43), 1. Ausgabe, 16. Febr. 1531. Das annder teyl des alten Testaments, J. Knoblauch, Straßburg, 1524, Fol. (R. 60). Brunfels, Biblisch Bettbüchlein, J. Schott, Straßburg, 1531, 8° (R. 73).

Nürnberg. — Die wichtigsten Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts des Germanischen Museums im Jahre 1904:

I. Blätter des Kunstdruckes.

1. Von Meistern des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts.

Heinrich Aldegrever, B. 195. 198. 266. — Hans Baldung, B. 42. 47. 57. — Jacob Binck, B. 15. 81. — Le Blond, exc. 17 Bll. Copien nach Dürers Marienleben, B. 76 bis 95. — Alaert Class, Anm. 15. — Lucas Cranach, B. 4. 17. 37. 38. 41. 45. 47. — Albrecht Dürer (?), 7 Bll. Abdrucke der in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel befindlichen Holzstöcke zu den Terenz-Illustrationen. — Jacob de Ghein d. ä., P. 56. 72. 141. (13). — Hans Glaser (Verl.), Landsknecht in Ganzfigur, mit der Überschrift »Mein anfang vnd end, steht als in Gotts hend«, color. 1555. — Heinrich Goltzius, B. 31 bis 82. 143 bis 145. — Hans Guldenmund (Verl.), »Ware abconterfectung der kleydung wie die Lantzknecht jtzund pflegen zu tragen«, color. 1555. — Jacob Philipp Hackert, 10 Landschaften. — Augustin Hirschvogel, B. 97. 101. 103. 104. 127. — Wenzel Hollar, P. 1875. 1915. 2064. 2184. 2626. — Daniel Hopfer, B. 15. — Hieronymus Hopfer, B. 15. — Hans Sebald Lautensack B. 3. 7. 9. 21. — Jacob Matham, B. 224. — Monogrammist I. B., B. 33. — Joh. Elias Nilson, 2 Profilbilder in Schattenriß. Medaillonbildnis August Georgs Markgrafen von

Baden. Drug. Portr. Kat. 680. — Joh. Elias Ridinger, Th. 725 bis 740. 742 bis 748. — Prinz Ruprecht v. d. Pfalz, Freimaurerabzeichen. — Johann Saenredam, B. 84 bis 86. — Hans Leonhard Schäuffelein, P. III, 172. — Virgil Solis, B. 556. — Heinrich Ulrich, Exlibris Baumgärtner. Warnecke 140. — Unbek., Porträte des Pfalzgrafen Friedrich II. bei Rhein und seiner Gemahlin Dorothea. Kolor. Holzschn. des XVI. Jahrhunderts. — Unbek., Ecce homo mit dem Monogr. des Ludwig Krug. Schreiber I, 854. — Unbek., Wappen der Koler und Pfinzing zwischen 2 Säulen, Holzschn. des XVI. Jahrhunderts. — Hans Weigel (Verl.), Johann III. von Portugal in Ganzfigur mit Wappen. Kolor. Holzschn.

2. Von Künstlern des XIX. Jahrhunderts.

Eine beträchtliche Anzahl Lithographie-Inkunabeln: von Carl Agricola, J. W. Doppelmayer, Jacob Dorner, G. Engelmann, F. C. Gröger, Joseph Hauber, Jacob, Matth. Klotz, N. Kofler, Lorenz Kohl, J. Lancedelly, Meyerhofer, Domeniko Quaglio, Fr. Rehberg, W. Reuter, Gottfried Schadow, K. F. Schinkel, Carl Sekell, Aloys Senefelder, Th. Senefelder, Steinböck, Gustav Philipp Zwinger. — Ferner die Jahresmappen der Vereine für Originalradierung in Berlin und München sowie der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien. — Außerdem: Karl Koepping, Selbstporträt, Rad; Die Trauer, Rad. — Anton Krüger, 8 Bll. seiner frühesten Radierversuche. — Hermann Petzet, Winterdämmerung, Orig. Lithogr. — Friedrich Preller, Ruland 188. 189. 192. 193. 194. 195. — Joh. Gg. Riegel, 16 Bll. architektonische Sujets, Rad. — Lorenz Ritter, Chor der St. Lorenzkirche in Nürnberg. Rad. Ätzdr. — Moritz v. Schwind, Transparent zu Goethes hundertjähriger Geburtstagsfeier. Rad.

II. Kulturgeschichtliche Einblattdrucke.

1. XVI. Jahrhundert.

Haus- und Gebettafel, Holzschn. — Die Achtzehen Schön einer Junckfrawen, Holzschn. — Die eytel vergencklich Freudt vnd Wollust diser Welt, Holzschn. — Kinderspiele, niederl. Kpf.

2. XVII. Jahrhundert.

Spottblatt auf den Papst und die Jesuiten, Kpf. ca. 1600. — Christenliche betrachtung der Eygenschaften vnd Fürbildungen, beyde der Reinen vnd Vnreinen Thieren nach dem Gesatz der Levitischen Opffern, Kpf. ca. 1600. — Vita Lutheri, Kpf. 1617. — Extract zweyer Particular Schreiben von den Rebellischen Bauren im Land ob der Ens, Kpf. ca. 1626. — Der warme Bruder, Kpf. ca. 1630. — Kurtzweilige Vnterredung eines großen Riesens vnd eines kleinen Männleins, Kpf. ca. 1634. — Der Williger Burghardt, Kpf. ca. 1635 — Der Allamodischer Niemandt bin ich genandt, Kpf. ca. 1635. — Ein ädeles gemüet stäkt nicht nur in gebärden und äusserlichen schein, Kpf. ca. 1635. — Dess armen Manns sehnliche Klag gegen dem großen Kriegsgott, Kpf. 1636. — Allegorie auf die Errichtung der Kunstkammer zu Ansbach, Rad. 1679. — Trawrige Klag vber meinen Seckel, Kpf. — Grosse Klag dess Trostlosen Gutarmen Kunstmanns vber das der Welt liebhabend Gelt, Kpf. — Das Festung Baues Spiel, Kpf. — Geistlicher Mondschein in 29 Tagschein abgetheilt, Kpf.

3. XVIII. Jahrhundert.

Preisbelohnter Helden-Kalender, Kpf. 1706. — Die Grosse Allianz, Kpf. 1711. — Ein Brief eines Sterbenden an die Welt-Menschen, 1749. — Wunderseltzame und fast unerhörte Kindertracht, von Anna Maria Mutzin einer Bäurin in Unter-Bayern, Kpf. 1763. — Vorra im Feuer, Kpf. 1780. — Leichenbegängnis des unterdruckten Jesuitenordens, Kpf. — Der schön Narciss, Kpf. — Hanrey Begräbnusen, Kpf.

4. XIX. Jahrhundert.

Verkehrte Welt, Kpf. ca. 1800. — Désagrémens des Parapluies, Kpf. ca. 1800. — Das Gericht der Zeit, 1805. — Neues Carricaturen-Spiel, Lithogr. ca. 1820. — Costume préservatif contre le Choléra, Lithogr. ca. 1830. — Ist das noch unsre alte Freireichsstadt? Spottblatt auf Frankfurt, Lithogr. 1836. — Spottblatt auf die Errichtung des Hermannsdenkmals, Rad. ca. 1840. — Satire auf Marienbad, Lithogr. ca. 1840. — Das Streben der deutschen Jugend, Satire auf das Biertrinken, Kpf. 1844. — 220 Flugblätter auf die politischen Vorgänge der Jahre 1848/49. — Spottblatt auf den Impfzwang, Lithogr. 1854.

III. Zeichnungen.

64 Initialen, Feder auf Pergament. XIV/XV. Jahrhundert. — Stammbuchblatt, eine römische Edeldame darstellend, Aquarell, 1578. — E. Dertinger, 11 Prospekte aus Nürnberg und Umgebung, Aquarell.

IV. Photomechanische Nachbildungen.

54 Exlibris. — 140 Künstlerpostkarten. — 5 Serien Druckornamente nach Zeichnungen von Otto Hupp. — 8 Reproduktionen seltener Stiche des XV. Jahrhunderts.

A. Hg.

Paris. — Neue Erwerbungen: im Luxembourg ein Gemälde von Toulouse-Lautrec, »Le Concert des Ambassadeurs«; im Louvre eine Zeichnung von Raffet, die Vorlage für seine berühmte Lithographie »Le Combat d'Oued-el-Alleug,« und ein Album mit Zeichnungen, die sich auf die römische Expedition beziehen. *C.-J.*

Ausstellungen.

Graphik in Düsseldorf im Jahre 1905. — 1905 brachte so viel Erfreuliches, daß alles Unerfreuliche und Unkünstlerische verschwiegen werden darf. Die Graphik war in Düsseldorf das Stiefkind der Mutter Kunst,

trotz des leider eingeschlafenen Lukasklubs, trotz der manchmal hervorragenden Werke einzelner Künstler, wie Schennis, u. a. m. Es ist zu hoffen, daß das nun besser wird, weil die graphischen Künste hier einen ungeahnten Aufschwung genommen haben.

Zwar übertrafen noch Schmutzers wundervolle Radierungen, Orliks interessante Holzschnitte und Blätter anderer österreichischer Graphiker, die bei Schulte ausgestellt waren, die Erzeugnisse der Düsseldorfer Radierung, Lithographie und Xylographie; aber doch sind in Düsseldorf Blätter geschaffen worden, die Großes geben und Größtes versprechen. Liesegang hat einige Radierungen ausgestellt, die in ihren Tonfeinheiten ihres Gleichen suchen. Nikutowski, Eugen Kampf und Hardt haben neue landschaftliche Steinzeichnungen geschaffen; Otto radierte einige schöne Motive der engsten Heimat und August Kaul, der junge Norddeutsche, brachte mehrere farbige Blätter, die in Ton und Technik künstlerischer sind als so manches hier am Niederrhein so sehr beliebte französische Blatt. Gerhard Janssen, der Größten und Originellsten einer, radierte einige an Rembrandt erinnernde Studienköpfe, Lang, der Wiener, der den Düsseldorfern das künstlerische Plakat brachte, schuf eine großangelegte und großgedachte Lithographie »Beethoven«. Otto Boyer, ein junger Künstler der viel denkt und in seinen Ölbildern seine Gedanken niederzulegen versucht, hat einen kleinen famosen Holzschnitt geschaffen. Das Blatt wirkt durch seine Einfachheit, die das eigenartige Wesen des Holzschnittes ganz wiedergibt und stellt zwei spielende Hunde dar. Richard Bloos stellte eine ganze Sammlung von Radierungen aus. Das Publikum, das allgewaltige, ging achtlos an derselben vorüber, denn es verlangt fertige Bilder und keine Skizzen. Bloos' Blätter sind noch zu sehr Skizzen, die aber voll künstlerischen Empfindens und witzig radiert sind. Schönnenbeck, der Westfale, hat wiederum einige Bauern seiner Heimat auf den Stein gezeichnet. Diese Bauern, von Leiblscher Schönheit, sind aus dem Leben gegriffen, so wuchtig, natürlich und überzeugend, daß nun auch den Niederdeutschen ihr Bauernstand ad oculos demonstriert wird. So kaut Schönnenbeck seinen Landsleuten die Natur vor, damit diese die Natur in ihrer Schwere und Größe verdauen können. Künstlerisch wertvolle Naturausschnitte mit einer an Rembrandt studierten Technik bringt Reifferscheidt. Zwar fehlt manchen seiner Blätter das Temperament, die Musik. In Clarenbach dagegen, da klingt es und singt es, da ist Naturerfassen und Wiedergeben, da ist alles Leben. Dieser Jüngling, der als 23jähriger schon den Leuten des Niederrheins mit seinen herrlichen Ölbildern, »Stiller Tag« (Wien 1903 große goldene Medaille) und später dann mit »Letzter Schnee«, »Häuser am Wasser«, »Wintertag« und anderen die Schönheiten ihrer Heimat wies und diese eigentlich für den Künstler entdeckte, ergriff die Radiernadel und hielt auf der Platte die Eindrücke fest, die die Natur ihm bot. Seine Blätter sind eigentlich nur Skizzen, Stimmungen. Sie sind aber von seltener Schönheit sowohl in der Komposition wie im Ton. Sind sie auch technisch noch nicht auf der Höhe, so dürfen sie, was ihre malerischen Reize angeht, mit dem besten verglichen werden, was Landschafter radiert haben, mit Baertsoens und Thaulows Blättern, mit Maris und Ubbelohde.

Wenn nun auf Basis dieser hier erwähnten Künstler, zu denen sich noch einige andere gesellen müßten, die Zeichnungen in dem letzten Jahre ausgestellt haben, wie Gregor v. Bochmann, Schmurr, Deusser, Stern, Kohlschein sich ein Verband zur Pflege der graphischen Künste in Düsseldorf bilden würde, dann ließe sich auch für diesen Zweig der Kunst Größtes hier erhoffen. Denn in der Malerei hat dank dem Künstlerverbande »Düsseldorf«, der um Weihnachten herum zum ersten Male geschlossen vor die Öffentlichkeit trat, Düsseldorf aufgehört ein Gelächter zu sein oder eine schmerzliche Scham.

VI. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1905. Bianco e Nero. — Sicher hat der blinde Zufall beim Zustandekommen der graphischen Abteilung der Ausstellung eine größere Rolle gespielt als planvolle Überlegung. Auf der einen Seite gähnen Lücken, auf der anderen macht sich eine Überfülle breit, und für diese sowie für jene ist kein Grund einzusehen. Eine Ausnahme macht nur die von Philip Zilcken zusammengestellte holländische Gruppe, die verhältnismäßig vollständig ist und auch in der Auswahl von Geschmack und Wissen zeugt.

Deutschland ist durch ziemlich viele, aber zumeist bekannte Radierungen des Ehepaares Graf, durch tüchtige, farbige Lithographien und nette Exlibris-Blättlein Rudolf Schiestls (der begabtere Bruder Matthäus hat nicht ausgestellt) und durch ein paar farbige Holzschnitte von Hans Neumann jun. am auffallendsten vertreten. Einige gute Radierungen Richard Kaisers und einige, übrigens ziemlich veraltet wirkende Peter Halms sind weniger aufdringlich.

Österreich macht sich — übrigens nicht nur in der Graphik — durch seine Abwesenheit bemerkbar.

Für Schweden spricht eine reichhaltige Kollektion von Radierungen Zorns eine beredte Sprache und Thaulow vertritt mit etlichen teils älteren, teils neueren Farbradierungen auf würdige Weise Norwegen.

Viel und viel Gutes ist, wie schon gesagt, von Holland zu sehen. Aarts fällt durch harte, streng zeichnerische Kupferstiche und ebenso weiche, malerische, mit Pinsel und Schabeisen gemachte Lithographien auf. Ein bißchen klassizistisch, aber schön komponiert und vorzüglich gezeichnet sind die großen religiösen Lithographien von De Josselin de Jong. Zarte Sächelchen sind die Radierungen Derksens van Angeren. Dingemans ist in seinen einfachen Radierungen vielleicht etwas trocken, aber doch nicht uninteressant. Von Dupont, Graadt van Roggen, Haverman, Israëls und Storm van s'Gravesande ist Gutes, ja Vorzügliches zu sehen, freilich nichts Überraschendes. Gut, wenn auch nicht be-

deutend, sind die Radierungen der Damen Etha Fles und Marie Heijning; dagegen zeichnen sich die beiden Blätter von Barbara Van Houten durch merkwürdig breite und kühne Behandlung aus. Toorop weiß mit der Technik der kalten Nadel nichts Rechtes anzufangen, am erfreulichsten wirkt noch die fast nur umrissene Halbfigur eines Mädchens auf dem Blatte »Risveglio«. Unter Van der Valks guten Blättern ragt die Radierung »Acqua tranquilla« hervor. Zilcken ist von Khnopffscher Zartheit, nur natürlicher. Unter Nieuwenkamps Arbeiten möchte ich die großen, in strenger Linientechnik ausgeführten Radierungen »Veduta di Rhenen — Olanda« und »Città spagnuola« besonders hervorheben. Veldheers in drei Farben gedruckter Holzschnitt »Pescatore di Volendam« ist zwar in der Farbenwahl nicht sehr geschmackvoll und in der Zeichnung hart, aber doch ein Werk von fesselnder Eigenart. Merkwürdigerweise fehlt in der Ausstellung der größte Radierer, den Holland gegenwärtig besitzt: Marius Bauer.

Unter den nicht sehr zahlreichen Engländern nehmen die großzügigen Arbeiten Brangwyns, eines Künstlers, für den Venedig schon seit längerem volles Verständnis zeigt, und Easts mit Recht das meiste Interesse für sich in Anspruch. Hall und Holroyd, die nur durch je zwei kleine Blätter vertreten sind, und auch die anderen englischen Radierer kommen dagegen garnicht zur Geltung. Auch das einzige Blättchen Whistlers vermag nur die Blicke weniger auf sich zu ziehen.

Ungenügend berichten die paar und keineswegs hervorragenden Radierungen von Delaunois und Henri Meunier über die Graphik Belgiens.

Zu dem Interessantesten, das die graphische Ausstellung überhaupt bietet, gehören, um nun auf Frankreich überzugehen, die prachtvollen Radierungen Cottets, die Segelboote nachts auf dem Meere darstellen. Massenhaft ist Chahine vertreten, von dem auch im Palazzo Pesaro überraschend viele Blätter zu sehen sind. Das hätte hier wie dort nicht notgetan, denn Chahine kommt an Geschmack und Geschicklichkeit doch kaum Helleu gleich, den er an Manieriertheit bereits übertrifft. Besnards Radierungen, Fantin-Latours Lithographien, Raffaellis farbige Kaltnadelarbeiten und Rivières farbige Lithographien sind ebenso gut wie längst bekannt. Die Holzschnitte Vallottons, der hier als Schweizer auftritt wirken bloß abstrus. Der Trik mit den schwarzen und weißen Flecken ist längst verbraucht, das tatsächliche Können erweist sich als gering, und über beides vermögen die tollen Sujets nicht mehr hinwegzutäuschen.

Spanien, dessen Maler die Ausstellung so reich und trefflich beschickt haben, hat keine einzige graphische Arbeit gesandt.

Unter den Italienern selbst fallen zunächst zwei Zeichner auf: der Fidus nachahmende Baruffi und der phantasiereiche, freilich stark von Sattler und Beardsley beeinflußte Martini. Nicht schlecht, allerdings auch nicht sehr originell sind die derben farbigen Holzschnitte (zincografie colorate nennt sie der Katalog) von De Karolis. Balestrieri, der mit seinem Gemälde »Beethoven« einen solchen Erfolg gehabt hat, stellt farbige Radierungen aus, die mit Blättern von Manuel Robbe verwechselt werden könnten.

Die venezianischen internationalen Ausstellungen haben sich bereits eingebürgert, ohne daß sie etwas Gewohntes, das kein Interesse mehr erweckt, geworden wären. Venedig ist überdies der Ort, den jedermann gern aufsucht, und daß sich hier, an einer der berühmtesten Kunststätten der ganzen Welt, der Kunstsinn, der sich an den Schöpfungen der alten Meister neu begeistert, vor Kunstwerken der Gegenwart in Kauflust verwandelt, beweist die große Anzahl der auf der Ausstellung angekauften Arbeiten. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß sich auch Österreich an den Ausstellungen stark beteilige. *A. W.*

Vermischte Nachrichten.

Berlin, Graphische Gesellschaft. — In Berlin ist eine »Graphische Gesellschaft« gegründet worden, die soeben einen auch für unsere Leser sehr interessanten Aufruf versendet, der von Geheimrat Professor Lehrs, Direktor Dr. Friedländer und Dr. Kristeller unterzeichnet ist. Wir entnehmen diesem Aufrufe folgende Angaben über den Plan der Gesellschaft, deren Entstehen wir mit Freude begrüßen:

Die Graphische Gesellschaft verfolgt den Zweck, ihren Mitgliedern möglichst treue Nachbildungen von seltenen und vorzüglichen Werken des alten Bilddruckes zu liefern, um so die Schätze der graphischen Künste dem Studium zugänglicher zu machen. Es sollen Holzschnitte und Kupferstiche, kleinere Bücher mit ihrem Texte, besonders Blockbücher und älteste illustrierte Drucke, Einzelblätter in Folgen von historischer oder künstlerischer Zusammengehörigkeit, Werke einzelner Meister in möglichster Vollständigkeit reproduziert und durch einen kurzen Text erläutert werden. Jede einzelne Veröffentlichung wird ein in sich geschlossenes Ganzes bilden und in Buchform erscheinen. Die Veröffentlichungen sollen keine Luxusausgaben sein, sondern geschmackvolle Einfachheit mit größtmöglicher wissenschaftlicher und künstlerischer Treue der Wiedergabe verbinden. Die Kosten der Veröffentlichungen sollen aus den Beiträgen der Mitglieder bestritten werden. Der Jahresbeitrag ist auf 30 Mark festgesetzt. Da die gesamte Einnahme zur Herstellung von Veröffentlichungen, die an die Mitglieder

verteilt werden, verwendet wird, so wächst die Leistungsfähigkeit der Gesellschaft mit der Zahl ihrer Mitglieder, die also im eigenen Interesse bestrebt sein werden, der Gesellschaft neue Freunde zuzuführen.

Die Herausgabe der Veröffentlichungen, die Auswahl der nachzubildenden Werke, die Überwachung der Ausführung und des Druckes der Abbildungen und der Abfassung des begleitenden Textes haben vorläufig die drei Unterzeichneten auf sich genommen. Die Mitarbeit von Fachgenossen unter den Mitgliedern wird ihnen sehr willkommen sein, ebenso wie überhaupt die Wünsche und Ratschläge der Mitglieder sorgfältig in Erwägung gezogen und gegebenen Falles einer Mitgliederversammlung unterbreitet werden sollen.

Die Beitrittserklärung und der Jahresbeitrag für das Jahr 1906 sind bis zum 1. April 1906 an die Verlagsbuchhandlung von Bruno Cassirer, Berlin W., Derfflingerstraße 16, einzusenden. Die Veröffentlichungen werden in Angriff genommen werden, sobald eine genügende Anzahl von Mitgliedern sich gemeldet haben wird.

Zunächst sind folgende Veröffentlichungen in Aussicht genommen: 1. Biblia pauperum. Deutsches xylochirographisches Blockbuch (Unikum der Universitätsbibliothek zu Heidelberg). Eines der ältesten und künstlerisch wertvollsten deutschen Blockbücher. 2. Exercitium super Pater-noster. Xylo-chirographisches Blockbuch, niederländisch (Unikum der Bibl. Nat. zu Paris.) 3. Die sieben Planeten. Deutsches Blockbuch um 1450. (Heidelberg, Univ.-Bibl. und Prince d'Essling, Paris.) 4. Boner. Der Edelstein. Bamberg, Pfister, erste undatierte Ausgabe (von 1461). Ältestes typographisch gedrucktes illustriertes Buch in deutscher Sprache. (Unikum der königlichen Bibliothek zu Berlin). 5. Terenz. Eunuchus, deutsch. Ulm 1486. 6. Aesopus. Verona 1479. 7. Totentanz. Lübeck 1489. (Unikum im Germanischen Museum). 8. Fior di virtù. Florenz 1498. 9. Boccaccio. Ninfale Fiesolano. Florentiner Holzschnitte des XV. Jahrhunderts. 10. Jacopo de'Cessolis. Libro degli Scacchi. Firenze 1493. 11. Die Kupferstiche des Boccaccio-Meisters. 12. Welt- und Landkarten in Kupferstich aus den beiden Ausgaben von Ptolemäus' Kosmographie (Rom 1478 und Bologna 1462?) und aus Berlinghieris Geographie (Florenz um 1480). 13. Die ältesten Kupferstich- und Holzschnittillustrationen zu Petrarcas Trionfi. 14. Das Werk des Giulio Campagnola. 15. Albrecht Altdorfers Landschaftsradierungen. 16. Die Kupferstiche des italienischen Meisters von 1515. 17. Hans Sebald Behams Bibelholzschnitte. 18. Der »Trionfo della Fede«. Fünf Holzschnitte in Friesform nach Tizians Vorzeichnung ausgeführt. 19. Die Holzschnitte des Domenico Campagnola. 20. Die Radierungen Adam Elsheimers.

Besprechungen neuer Erscheinungen.

Neues über Israhel van Meckenem (gelegentlich des Buches von Max Geisberg).[1]

Der Verfasser, der sich schon vor drei Jahren mit seinem Buch: Der Meister der Berliner Passion und Israhel von Meckenem (Straßburg 1903) vorzüglich eingeführt, hat diesem Erstlingswerk jetzt einen umfangreichen Oeuvre-Katalog folgen lassen, der das Werk Israhels auf 570 Nummern bringt und in mehr als einer Hinsicht mustergültig genannt zu werden verdient. Welch eine Summe von Fleiß und Umsicht zu einer solchen Arbeit gehört, die Hermann Grimm einmal spöttisch die »katalogisierende Art über Kunst zu schreiben« nannte, kann nur ermessen, wen seine Studien selbst auf dieses nicht immer mit Blumen und fruchttragenden Bäumen bestandene Gebiet führten. Aber Fleiß und Umsicht allein genügen nicht, sondern es ist dazu in erster Linie eine persönliche Blickbegabung erforderlich, die nicht auf den Universitäten erworben wird, sondern angeboren sein muß und nur durch fortwährende Übung und Schulung der Augen weiter entwickelt werden kann. Und diese Begabung besitzt Max Geisberg in hohem Maße. Er ist dann — ich stehe nicht an das mit größtem Nachdruck auszusprechen — Allen überlegen, die jemals über den Kupferstich des XV. Jahrhunderts geschrieben haben, vielleicht mit einziger Ausnahme Jules Renouviers.

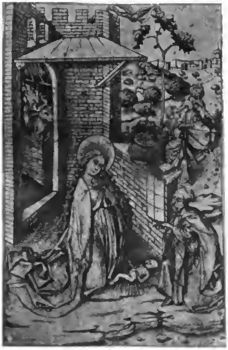
Unter den zahlreichen Arbeiten, die er dem bei Bartsch und Passavant nur 267 Nummern umfassenden Verzeichnis der Stiche Israhels neu zugewiesen, habe ich kaum eine gefunden, bei der die Zuschreibung an den Bocholter Goldschmied nicht wohlbegründet und richtig gewesen wäre, und immer aufs neue hatte ich Gelegenheit, die fast unfehlbare Sicherheit zu bewundern, mit der der junge noch am Beginn seiner Laufbahn stehende Gelehrte, bei jedem Stich über Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zum Werke seines Meisters entschied. Daß ich ein vollkommen unparteiischer Referent sei, obwohl der Verfasser mir die Ehre erwiesen hat, meinen Namen an die Spitze seines Buches zu setzen, mag die Tatsache bezeugen, daß Geisberg in meinem 115 Nummern umfassenden Verzeichnis der Arbeiten des Meisters der Berliner Passion (Jahrbuch XXI [1900], pag. 135—158) nicht weniger als vierzehn[1] nachgewiesen hat, die nicht als Originale dieses Künstlers, sondern als Kopien Israhels van Meckenem nach verschollenen Vorlagen des Meisters der Berliner Passion zu betrachten sind. In jedem einzelnen Fall hat mir eine erneute Prüfung der strittigen Blätter bewiesen, daß ich mich geirrt, und er Recht behalten habe.

Den wesentlichsten Bestandteil der neuen Attributionen Geisbergs bildet eine Gruppe unbezeichneter Kopien nach dem Meister E S, von denen sich die Mehrzahl in der Albertina befindet. Ich hatte die Zusammengehörigkeit dieser Blätter, die sich durch ihre schlechte Zeichnung und den eigentümlichen schillernden Glanz der bräunlichen Druckfarbe auszeichnen, schon vor etwa 20 Jahren erkannt und den Stecher, den ich für einen in der Werkstatt des Meisters E S tätigen Gesellen hielt, den »Kopisten der Madonna im Garten« genannt.[2] Geisberg weist

[1] Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit neun Tafeln. Straßburg J. H. Ed. Heitz 1905.

[1] Geisberg 54, 87, 127, 284, 323, 335, 340, 425—429, 554, 563.

[2] Repertorium für Kunstwissenschaft IX (1886), pag. 164 und Katalog des Germ. M. Nr. 81. Die zu dieser Gruppe gehörenden Kopien des Figurenalphabets hatte ich in meinem Meister mit den Bandrollen pag. 12, Anmerkung 5, für niederrheinisch erklärt und im Repertorium XXII (1899), pag. 374, Anmerkung 16, einem Gesellen aus der Werkstatt Israhels van Meckenem zugeschrieben.



a) Meister E S, Die Geburt Christi.
B. 11. Wien, Hofbibliothek.



b) Israhel van Meckenem,
Gegenseitige Kopie.
Nr. 3. Berlin.

überzeugend nach, daß alle jene Kopien Werke einer bestimmten Entwicklungsstufe Israhels von Meckenem seien und wahrscheinlich den Siebzigerjahren des XV. Jahrhunderts angehören.

Von dieser Erkenntnis ausgehend, ließen sich auf Grund der technischen Übereinstimmung auch unter den Schongauer-Kopien zahlreiche unbezeichnete oder mit dem Monogramm des Kolmarers versehene Blätter als Jugendarbeiten Israhels van Meckenem feststellen. Geisberg zählt im ganzen 215 Kopien nach dem Meister E S, ohne die offenbar nach verlorenen Originalen dieses Künstlers gestochenen Blätter, und 56 nach Stichen und Zeichnungen Martin Schongauers. 52 Blätter sind nach dem Meister der Berliner Passion kopiert, 27 nach dem älteren Holbein, 26 nach dem Meister P W von Köln, 5 nach dem Niederländer W ♀, 12 nach dem Meister des Hausbuchs, 7 nach Dürer, Wenzel von Olmütz und anderen, und 96 bleiben als ein bescheidener Bodensatz von eigenen Arbeiten übrig.

Als frühesten Versuch Israhels betrachtet Geisberg den heiligen Bernhardin von Siena in Köln (G. 265), ein Blättchen von ganz pueriler Zeichnung, das er für eine Kopie nach dem Meister der Berliner Passion hält und um 1460 datiert. Israhel war damals noch ein Kind von wenig mehr als zehn Jahren. Dennoch trägt der Stich bereits seine Hausmarke, die ich übrigens bei meiner Beschreibung des Blattes im Rep. XIV. (1891) 110. 34 erwähnte, ohne ihre Bedeutung zu erkennen. Geisberg hat sie im I. Teil seines Werkes, Tafel III, Figur 22, abgebildet und den Nachweis geführt, daß sie gleicher Weise auf etwa einem Dutzend anderer Stiche Israhels vorkomme, also unzweifelhaft als Hausmarke zu betrachten sei. Ebenso hat Geisberg auf die beiden kommaähnlichen Striche hingewiesen, die sich auf einer Reihe von Stichen des Bocholters finden, und die ich schon auf den von Israhel retuschierten Abdrücken der Tierfolge des Meisters der Berliner Passion entdeckt hatte, ohne sie deuten zu können. Er widmet diesen, bislang von den Ikonographen übersehenen oder in ihrer Bedeutung für den Stecher nicht erkannten Bezeichnungen durch Hausmarken und Strichelchen ein inhalts- und lehrreiches Kapitel (der Meister der Berliner Passion, p. 20 und ff.) und gelangt mit ihrer Hilfe zu dem Schlusse, daß der Meister der Berliner Passion der Vater Israhels von Meckenem gewesen sei. Durch diese Entdeckung, die, wie man nach Geisbergs Beweisführung zugeben muß, einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich hat, erklärt sich die Tatsache, daß es nach einer seit Heineckens Tagen in der Fachliteratur spukenden Tradition z w e i Israhels von Meckenem gegeben habe, einen älteren und einen jüngeren. Es erklärt sich ferner, daß Israhel zahlreiche Platten des Meisters der Berliner Passion besessen und retuschiert hat, und daß gerade unter seinen Jugendarbeiten viele nach dem Meister der Berliner Passion kopiert sind.

Ich habe wiederholt auf den Inhalt des ersten Teiles von Geisbergs Buch zurückgegriffen, soweit es zum Verständnis des zweiten, der den Oeuvre-Katalog enthält, notwendig schien. Da es sich hier aber nur um eine Würdigung des l e t z t e r e n handelt, so sei zunächst betont, daß er — bis auf einen weiter unten zu besprechenden Punkt — allen Anforderungen eines guten Oeuvre-Katalogs entspricht. Er enthält in durch den Druck übersichtlich gegliederter Form bei jedem einzelnen Blatt die Angabe der Maße nach Einfassung und Platte und sagt, ob es bezeichnet oder unbezeichnet, selbständig oder nach einer fremden Vorlage kopiert sei. Dann folgt die Beschreibung der Plattenzustände in knappester Fassung, aber so, daß man sie leicht und schnell bestimmen kann, die Fachliteratur in chronologischer Ordnung, eine Aufzählung aller bekannten Exemplare mit durch Sternchen angedeuteten Qualitätsbezeichnungen und Angabe der Wasserzeichen.

Da es der Verfasser im Vorwort ausdrücklich betont, will ich, um nicht in den Verdacht des versteckten Eigenlobes zu geraten, eingestehen, daß ich ihn seiner Zeit zur Abfassung des Oeuvre-Katalogs ermunterte

und ihm mein gesamtes, seit mehr als zwei Dezennien gesammeltes Notizenmaterial dafür zur Verfügung stellte. Er hat aber so viele, auf Grund eigener Beobachtungen und Studien gewonnene Resultate beigefügt und vor allem so viele neue Arbeiten Israhels gefunden, die vor ihm Niemand als solche erkannt hatte, daß ihm doch das Hauptverdienst an der umfangreichen Arbeit zukommt.

Habe ich bisher mit dem Lobe nicht gekargt, so muß ich hier leider auch zwei Fehler rügen, die der Verfasser, wie ich wohl weiß, selbst — nur leider zu spät — erkannt hat, die aber von so einschneidender Bedeutung sind, daß sie die praktische Verwendbarkeit des Buches gefährden, ja geradezu in Frage stellen.

Der eine besteht in der Tatsache, daß Geisberg die Londoner und Pariser Sammlungen erst nach Drucklegung des größten Teiles seines Katalogs kennen lernte, so daß er genötigt war, eine Anzahl wichtiger Blätter (Nr. 541—570) in den Nachtrag zu verweisen und die Zusätze und Berichtigungen p. 293—299 zu einem das übliche Maß weit übersteigenden Umfang anschwellen zu lassen. Es macht dies seiner Gewissenhaftigkeit alle Ehre, aber die p. 295 ausgesprochene Bitte des Verfassers, vor dem Gebrauche des Oeuvre-Kataloges alle Nachträge, Zusätze, Ergänzungen und Druckfehlerverbesserungen im Text vermerken zu wollen, stellt doch an den geneigten Leser zu weitgehende Anforderungen, und da die »abgeneigten« in der Mehrzahl zu sein pflegen, wird sie, fürchte ich, ungehört verhallen.

Der andere, viel schwerer wiegende Fehler ist der, daß Geisberg zu Gunsten der für einen Peintre-Graveur aus praktischen Gründen nun einmal unerläßlichen Anordnung nach dem Gegenstand der Darstellung die zusammengehörigen Folgen: Die drei Passionen, das Marienleben und die sieben verschiedenen Apostelfolgen auseinandergerissen hat, so daß im Katalog alle Darstellungen des Gebetes am Ölberg, der Gefangennahme, der Kreuztragung und so weiter, auch die nicht zu den Folgen gehörenden Einzelblätter nebeneinander stehen.

Dieses schon in Schreibers Manuel sehr störende Verfahren macht es unmöglich das Meckenem-Werk in irgend einer öffentlichen Sammlung nach Geisberg zu ordnen, denn die Blätter einer zusammengehörenden Folge würden mitunter weit von einander getrennt in verschiedenen Mappen zu liegen kommen. Man kann also, wie ich es im Berliner Kabinett getan, nur die Stiche mit der Nummer und dem Etat nach Geisberg bedrucken lassen, muß aber die alte Ordnung, oder besser gesagt, Unordnung nach Bartsch beibehalten, der in seinem Peintre-Graveur (VI. p. 202) zuerst die bezeichneten Blätter Israhels von 1—217 beschreibt, dann p. 286 die unbezeichneten von 218—236 folgen läßt und p. 285 weitere 35 aufführt, die er nur als »in der Art Israhels« gestochen findet, die aber alle zu den eigenhändigen Arbeiten gehören. Diese dreifache Ordnung schließt er p. 298 mit einem Appendix von 41 Nummern nach Heinecken, die teilweise von sehr verschiedenen Stechern herrühren, teilweise aber mit den in Passavants Zusätzen zu Bartsch (II. p. 195) beschriebenen 31 Nummern (237—267) identisch sind. Aus dieser Aufstellung ersieht man, daß ein nach Bartsch und Passavant geordnetes Werk Israhels van Meckenem nicht, wie es bei anderen Stechern, etwa bei Schongauer oder Dürer, der Fall ist, einheitlich nach dem Gegenstand der Darstellung zu liegen kommt, sondern in vier Gruppen zerfällt, die immer wieder mit dem Alten Testament beginnen und mit den Ornamentstichen schließen. Geisbergs Katalog, der nach der Absicht seines Verfassers dieser heillosen Wirtschaft durch eine neue Numerierung ein Ende bereiten sollte, vermehrt dieselbe, ohne es zu wollen, noch um zwei neue Rubriken: a) Stiche, die Bartsch und Passavant unbekannt geblieben oder von ihnen nicht als Arbeiten Israhels erkannt sind, und b) Nachträglich aufgefundene Stiche Meckenems.

Es ist sehr bedauerlich, daß der Verfasser aus Mangel an praktischer Museums-Erfahrung diesen Mißstand geschaffen hat, der leicht zu vermeiden gewesen wäre, wenn er die Folgen, wie Bartsch und Passavant, im Zusammenhang beschrieben und dafür im Register ein sachlich geordnetes Verzeichnis aller einzelnen Blätter gegeben hätte. Dadurch wäre auch seine gesonderte Aufzählung der Folgen p. 1—24 entbehrlich geworden.

Dem Katalog der eigenhändigen Arbeiten Israhels folgt ein Verzeichnis der von ihm retuschierten Stiche anderer Meister, und zwar 23 vom Meister der Berliner Passion, 24 vom Meister E S, 6 vom Meister F V B und 2 vom Meister des h. Dionys und schließlich eine Reihe unsicherer oder ihm irrig zugeschriebener Stiche, 41 an der Zahl, von denen 11 bisher unauffindbar waren, und 30 in das Werk anderer Stecher gehören.

Ein mit peinlichster Sorgfalt gearbeiteter Anhang beschließt das Buch. Er enthält auf pag. 279—292 eine Untersuchung des Abhängigkeitsverhältnisses oder der Beziehungen der sogenannten »kleinsten Passionsfolge« Israhels zu den Kupferstichen der Folge des Erasmus-Meisters aus der Sammlung Delbecq, den Holzschnitten im Lübecker Passional von 1478, in der Biblia pauperum, im Rudimentum noviciorum (Lübeck 1475), in den Ludolphus-Ausgaben von Antwerpen 1487 und Zwolle 1499 und zu der kleinen Kupferstich-Passion in Dresden. Man muß schon ein hartgesottener Spezialist sein, wenn man dem Verfasser durch das Labyrinth dieser mit einer wahren Engelsgeduld geführten, subtilen Untersuchungen zu folgen vermag. Sehr nützlich ist die Zusammenstellung der Bezeichnungen, der Kopien nach den verschiedenen Meistern, und eine übersichtlich geordnete Konkordanz nach Heinecken, Bartsch, Passavant, Willshire und Courboin erleichtert das schnelle Auffinden jedes einzelnen Stiches. Die beigegebenen sieben Tafeln enthalten in guten Lichtdrucken eine kleine Auswahl charakteristischer Arbeiten aus den verschiedenen Perioden Israhels und dankenswerter Weise nur Inedita. Bei dem heiligen Antonius (Geisberg 261) auf Tafel 6 hätte vielleicht ein besserer Abdruck als der VI. Etat in Dresden zur Reproduktion gewählt werden können.

Um schließlich dem alten Referentenrecht der Berichtigung zu genügen, will ich hier einigen Korrekturen Raum geben, die sich mir namentlich bei Durcharbeitung des Berliner Meckenem-Werkes an der Hand von Geisbergs Buch ergaben.

Zunächst sei bemerkt, daß ich bei der schwierigen Zuweisung der verlorenen Originale zu Israhels Kopien an den Meister der Berliner Passion, den Meister E S, den Meister P W und den Meister des Hausbuchs in der Mehrzahl der Fälle mit dem Verfasser übereinstimme. Da Israhel aber nachweislich auch öfters einzelne Figuren aus verschiedenen Stichen des Meisters E S in seinen Kompositionen verwendete,[1] so kann man nicht bei jeder Heiligenfigur, die stilistisch an den Meister E S erinnert, ein besonderes verschollenes Original dieses Künstlers annehmen. Die Benutzung einer Vorlage des E S scheint mir teils zweifelhaft, teils ganz ausgeschlossen bei den Blättern Geisberg 155, 156, 158, 262, 264, 266, 281, 295 (übrigens nur pag. 304, nicht im Text erwähnt), 304, 354, 395, 434, 451. Nr. 432 (Goldschmiedestudien) dürfte aus verschiedenen Points der Kartenspiele des E S zusammengesetzt sein, wie ich deren einige bereits nachgewiesen. Der Schmerzensmann im Initial-O, Geisberg 498, scheint mir wieder eine Kompilation aus zwei E S-Stichen. Die Figur Christi ist in freier Weise dem Schmerzensmann P. II. 58. 155. nachgebildet, wesentlich verändert nur der linke, das Wappen haltende Arm und die Kopfhaltung, hinzugefügt das Kreuz, fortgelassen der Lendentuchzipfel. Die Abhängigkeit ergibt sich meines Erachtens nicht nur aus der Stellung, sondern namentlich aus der genauen Übereinstimmung des rechten Armes mit dem spitzen Ellbogen und der wunderlich gezierten Handhaltung. Helm und Wappenschild scheinen gegenseitig nach dem Passionswappen B. VI. 34. 88. kopiert. Für Nr. 164, die Madonna in Halbfigur auf der Mondsichel, hat sich inzwischen die Vorlage gefunden. Es ist ein Holzschnitt Michel Wolgemuts von 1492.

Bei dem unterjochten Ehemann Nr. 395, den Geisberg mit Unrecht auf ein Original des Meisters E S zurückführt, irrt er auch darin, daß dem Stich des Erasmus-Meisters (Courboin 831) in Paris wahrscheinlich

---

[1] Der Wappen-Ober aus dem kleinen Kartenspiel L. 14. 11. erscheint in den Gregorsmessen G. 289 und 290 und auf der Dame mit dem Kavalier G. 396, wo die Dame ihrerseits einem anderen Stich des Meisters E S: Simson zerreißt den Löwen B. VI. 6. 6. entlehnt ist. Ein andermal hat Israhel den heiligen Eligius B. X. 27. 51., dessen Originalplatte er besaß und retuschierte, zweimal von der Gegenseite kopiert (G. 274 und 275) und noch ein drittes Mal für seinen heiligen Hubertus (G. 294) benutzt, bei dem Oberkörper, Kopf und Pedum gegenseitig dem Eligius entnommen sind.



c) Der gute Hirt Nr. 7.
Paris, Bibliothèque nationnln.



d) St. Antonius Nr. 9.
Winn, Albertina.



e) S. Cateculie Nr. 14.
Krakau, Jagellonische Bibliothek.

dns gleiche Urbild zu Grunde liege. Beide Stiche zeigen keine andere Übereinstimmung, als die durch die Gleichheit des Vorwurfn bedingte, und ich glaube, daß der Stich des Erasmus-Meisters nhnr nech einem niederländinchen Original gefertigt wurde.

Dagegen bin ich jetzt ganz der Ansicht des Verfassers, dnß die sogenanntn Gruppe der Stephnnemnrter, die nr im »Meister der Berliner Passion«, pag. 107, Anmerkung 1, zusammenstellt, nicht, win ich früher anzunnhmen geneigt war, teilweise aus Kopien nach verschollenen Vorlagen den E S besteht, sondern daß ihre stilistische Verwandtschaft mit E S durch das jahrelange Kopieren nach diesem Künstler zu erklären sei, und man in ihr vielleicht die einzigen selbständigen Leistungen Israhels zu erkennen habe.

Sehr glücklich scheint mir die Zuweisung der verlorenen Vorbildnr für die beiden Affnnblätter und die Fuchsfamilie, G. 422—424, an den Meister des Hausbuches. Im ersten Teil seines Werkes, pag. 130, hattn Geisberg dabei an den Meister PW von Köln gedncht. Daß Israhel nach viel nnch dem letzteren kopiert habn, ist vom Verfasser nusführlich a. a. O. pag. 128 und ff. dargetan und begründet worden. Ich hntte nur bei zwei Blättern (SS. Maria Aegyptiaca und Maria Magdalena, G. 345 und Lucretin G. 381) erknnnt, daß sin auf verschollene Vorlagen des PW zurückzuführen seinn. Das Original des Meisters PW zu einem dritten, der Madonna auf der Mondsichel, G. 150, fnnd ich in Coburg. Gnisberg bringt aber die Zahl der PW-Kopien auf 26, von denen nur zu einnm, der eben nrwähnten Madonna, das Original erhalten ist. Überzeugend richtig ist diese Zuweisung beim heiligen Christoph, G. 270, dem heiligen Franz, G. 279, und namentlich dem großen Tanz der Herodias, G. 300, der auch dem Format nach ein Gegenstück zur Judith, G. 8, bildet. Auch die Jagd nach der Treue, G. 382 und din Querfüllung mit der Hasnnküche, G. 453, sind sicher nach PW kopiert, ebenso wnhrscheinlich die Querfüllungen mit der Wurzel Jesse, G. 452 und 466, und dnm Tnnz der Verliebten, G. 465, sowin jenn mit dem Liebespaar. Dnß endlich die Folge der zwölf Darstellungen aus dem Alltagnlnben G. 401—412, die bisher als angeblich selbständign Arbeiten einen Ruhmestitel Israhels bildete, auf den Meister PW zurückzuführen nei, halte ich nach den Darlegungen Geisbergs n. a. O., pag. 129—131, für ziemlich sicher. Immerhin wird man mit ihm nnnehmen müssen, daß die Vorlagen in Zeichnungen des kölnischen Meisters und nicht in Stichen bestanden. Denn es wäre schwer erklärlich, weshalb sich zu fünfundzwanzig, meist in vielen Exemplaren bekannten und also wohl nehr verbreitnten Stichen Israhels in keinem einzigen Falle das Original des Meisters PW erhalten haben sollte.

Bei der Querfüllung mit der Wurzel Jesse Nr. 452 kann ich keine wirkliche Übereinstimmung von drei Figuren mit solchen auf der Querfüllung Nr. 466 finden und möchte glauben, daß dnr Stich jedenfalls nnch niner anderen Vorlagn des Mnisters PW kopiert nei.

Warum Geisberg bei dem Bettler, der nein Weib im Korbe zieht, Nr. 394, annimmt, Israhel habe din Kopie des Monogrammisten b ꝏ g als Vorlagn benutzt und nicht vielmehr das verschollene Original des Hausbuch-Meisters [1] ist mir nicht ganz verständlich.

Endlich ist die Annahme bei Nr. 409 k, der bei P. II. p. 74 Cop. und L. 23. 14. genannte Menschenkönig c existiere nicht, irrig. Die Karte ist eine gleichseitige Kopie nach demselben Original und in zwei modernen Drucken (Coburg und Wien, Hofbibliothek) erhalten.

Es muß als ein besondnres Verdienst Gnisbergs gerühmt werden, daß er din künstlerinche Bedeutung Israhels niemals, wie es sonst Biographenart ist, überschätzt, nondern mit offenem Blick seine Kopinn mit dnn Originalen vergleicht und ihre Inferiorität klarlegt. Mustergültig ist in dieser Hinsicht, was er im ersten Teil seines Wnrken pag. 133 und ff. über das Verhältnis dnr vier Dürer-Kopinn zu ihren Voringen sagt.

Natürlich wird sich das Werk des Bocholter Goldschmieds, nun man seinen Jugendstil kennt, noch durch den Fund neunr Blätter erheblich vermehren lassen. Ich selbst habe bisher deren 20 festgestnllt, von denen 7 unbeschrinben sind. Sie seien hier als erstes Supplement zu Geisberg nufgeführt:

1. Die heilige Jungfrau.

169: 111 *mm* Bl.; unbezeichnet.

Gegenseitige Kopie nach Schongnuer B. VI. 119. 2. Der Stirnreif der Maria enthält nur 8 um die Mitte verteilte Perlen, im Original 8. Dan rechte Ohr ist nicht win im Original nnturalistisch, sondern konventionnll gebildet und nur 4 (statt $5^1/_2$) *mm* hoch.

Unbeschrieben.

Berlin (1879 aus den SS. Sippmann, Entres und Enzenberg. W. gotisches ꝑ mit?). Drnnden (1896 S. Angiolini).

Frühe Arbeit zur Gruppe des Figurenalphabetes und der ersten Schongnuer-Kopien gehörig. Bräunlicher Druck.

2. Die Verkündigung.

75:52 *mm* Pl.; unbezeichnet.

P. II. 213. 8. Schmidt, Inkunabeln Nr. 6). Repert. f. K. XVI. (1893.) 314. 44. (Lehrs).

[1] Vgl.: Der Meister der Berliner Passion, pag. 132.

Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln, Taf. V. Nr. 6.

Maihingen, S. des Fürsten v. Oettingen-Wallerstein. München (1884 aus Clm. 19926 der Hof- und Staatsbibliothek). Wien, Albertina.

Frühe Arbeit nach einem verschollenen Original des Meisters der Berliner Passion und von W. Schmidt wie von mir a. a. O. irrig dem Erasmus-Meister zugeschrieben. Auf dasselbe Urbild zurückzuführen sind ein Schrotschnitt in Berlin (Schreiber 2182) und ein gegenseitiger Teigdruck in Dresden (Schreiber 2770).

3. Die Geburt Christi.

120:81 mm Einf. 122:83 mm Bl.; unbezeichnet.

Gegenseitige Kopie nach dem Meister E S B. VI. 8. 11. ohne den Engel mit dem Spruchband, aber mit etwa vier Vögeln in der Luft oben links. Die Einfassung wird oben von der Stallruine, rechts vom Mantel Mariae überschritten.

Unbeschrieben. (Vgl. die Abbildung.)

Berlin (1905 auf einer Münchener Auktion erworben).

4. Die Madonna auf der Mondsichel.

87:63 mm Pl.; unbezeichnet.

Sie steht mit einer Krone, etwas linkshin gewendet, auf der Mondsichel und hält mit beiden Händen das nackte Kind, das sein rechtes Ärmchen herabhängen läßt. Ihr langes Haar fließt aufgelöst über den Mantel hernieder. Mutter und Kind haben Scheibennimben, letzteres mit eingefügtem Kreuz. Am Boden fünf Blattpflanzen und einige Grasbüschel. Jahrb. XXI. (1900.) pag. 149, 39. (Lehrs.)

Berlin (1864 auf einer Kölner Auktion erworben).

Ich hielt den Stich a. a. O. für ein unrein gedrucktes oder retouchiertes Original des Meisters der Berliner Passion, glaube aber, daß es doch nur eine Kopie nach dem genannten Stecher von Israhels Hand ist.

5. St. Lucas.

78:52 mm Bl.; unbezeichnet.

Der Evangelist mit kurzem Bart und langem Haar, das Haupt von einem Scheibennimbus mit doppeltem Rand umgeben, sitzt nach rechts gewendet in einer Art Kirchenstuhl mit hoher Rücklehne und schreibt mit der Linken auf einen Pergamentstreifen seinen Namen: s lucas, der für den Schreibenden verkehrt, für den Beschauer richtig steht. Ein reiches Portal umgibt die Darstellung und den Hintergrund bildet eine Kapelle. Rechts vor den nackten Füßen des Evangelisten liegt der Stier.

Unbeschrieben.

Wien, Hofbibliothek. (Ringsum verschnitten und koloriert.)

Frühe Arbeit, die ganz mit den Blättchen der Heiligenfolge unter Portalen (Nr. 7—16) übereinstimmt, auch die charakteristischen Keilstrichelchen an den Pfeilern links und rechts zeigt wie jene.

6. St. Petrus.

79:56 mm Pl.; unbezeichnet.

Der bärtige Apostel mit sehr üppigem Haar, das Haupt von einem Scheibennimbus umgeben, steht ein wenig nach links gewendet unter einem Portalbogen und hält mit der vom Mantel bedeckten Rechten ein offenes Buch, in der Linken zwei große gekreuzte Schlüssel. Der Fußboden ist rhombisch gemustert und wird unten vom linken Fuß Petri überschritten.

Unbeschrieben.

Lüttich, S. C. le Paige. (W. Einhorn.)

Trotz des stark ausgesprochenen Erasmus-Meister-Typus hält Geisberg das Blättchen laut schriftlicher Mitteilung für einen frühen Meckenem und ich glaube mit Recht. Andere Apostel aus derselben Folge sind mir nicht bekannt, aber eine gegenseitige Darstellung vom Erasmus-Meister (Repertorium XII. 270. 68.) mit anderem Portalbogen und ohne Markierung der Quadern am Fuß desselben sowie ohne das Fußbodenmuster geht wahrscheinlich auf das gleiche verlorene Original vom Meister der Berliner Passion zurück, für den auch das rhombische Muster spricht. Das Wasserzeichen des Einhorns kommt in frühen Stichen Israhels wiederholt vor. Der Stich ist koloriert und stammt aus einem Manuskript. Mr. le Paige erwarb ihn in Antwerpen.

7—16. Der gute Hirt, die Madonna und verschiedene Heilige unter Portalen.

Folge von 10 Blatt, mit Ausnahme von Nr. 14 unbezeichnet.

7. Der gute Hirt.

72:52 mm Bl.; unbezeichnet.

Oben links vom Portal die Buchstaben: alc und rechts: l

Unter dem linken Fuß ein k.

Courboin, Cat. I. 668. (Vgl. die Abbildung.)

Paris. (Koloriert.)

Der Stich ist von der schon stark abgenützten Platte gezogen und klebt in einem niederrheinischen Ms. von 1463. Courboin beschreibt ihn als deutsche Arbeit, gibt aber die Buchstaben ungenau wieder.

Der Meister des heiligen Erasmus hat die gleiche Darstellung zweimal von der Gegenseite gestochen.[1]

8. Die sitzende Madonna.

73:50 mm Bl.; unbezeichnet.

Rechts oben das Zeichen: .

Lehrs, Kat. d. Germ. M. 64. 5. Repert. XII. 270. 61.

Darmstadt. (Koloriert, aus einem Ms.)

Die Darstellung findet sich gegenseitig als Holzschnitt im Lübecker Passional von 1478 und von einem anderen Stock gedruckt, in der Ausgabe von 1482. Gleichzeitig kommt sie auf einer Bronze-Kußtafel im Bayerischen Nationalmuseum vor.[2]

9. St. Antonius.

84:57 mm Bl.; unbezeichnet.

Lehrs, Kat. d. Germ. M. 14. c. (Vgl. die Abbildung.)

Wien, Albertina. (Vorzüglicher Abdruck von zartgrauer Farbe.)

Eine gegenseitige Variante Israhels ohne Portal aber mit der Hausmarke, Geisberg 268 in Dresden. Der Stich des Erasmus-Meisters Lehrs, Kat. d. Germ. M. 24. 5., in Berlin geht jedenfalls auf das gleiche Vorbild zurück.

10. St. Hieronymus.

69:50 mm Pl.; unbezeichnet.

Lehrs, Kat. d. Germ. M. 14. d.

Verbleib unbekannt. (Früher bei L. Rosenthal in München. Koloriert, aus einem Manuskript.)

Eine gegenseitige Teigdruckkopie nach demselben Vorbild sah ich 1899 bei Gustav Meyer in Freiburg i. Br.

11. St. Hieronymus.

75:50 mm Bl.; unbezeichnet.

Gegenseitige Variante von Nr. 10. Oben rechts das Zeichen: 

Jahrbuch der K. Preuß. K.-S. XV. (1894.) Amtl. Berichte Sp. XXX.

Berlin. (Koloriert, 1894 von Halle in München erworben.)

Der Stich klebt mit einem andern Blatte Israhels, dem Schmerzensmann Geisberg 552, in einem handschriftlichen lateinischen Horarium.

12. St. Laurentius.

74:53 mm Pl.; unbezeichnet.

Lehrs, Kat. d. Germ. M. 14. e. Repert. XIII. pag. 385 und XV. 480. 109.

Brüssel. (Mit Braun bemalt, aus der S. Camberlyn.)

13. S. Agathe.

73:52 mm Pl.; unbezeichnet.

Oben rechts der Buchstabe h.

P. II. 269. 55. Nagler, Monogr. III. 563. Willshire, Cat. II. 95. G. 116. 6. Lehrs, Kat. d. Germ. M. 14. b. Repert. XV. 490. 110.

---

[1] Lehrs Kat. 13. b. und 64. 1.) Repert. XII. 270. 60. (Darmstadt) und P. II. 227. 119. (Berlin.)

[2] Im Repertorium leider von mir übersehen.

[3] Saal 8, Vitrine 21.

Brüssel. (Koloriert, 1865, aus der S. Camberlyn.) London.[1] (Teilweise koloriert, 1861 von Troß in Paris erworben aus einem niederdeutschen Brevier.) München. (Aus dem Deckel einer Inkunabel.)

14. S. Cateculia.

83 : 52 mm Bl.: Pl.

Die Heilige steht in der Tracht einer Äbtissin nach links gewendet und hält in der Rechten den Krummstab, in der Linken ein geschlossenes Buch. Rechts neben ihr richtet sich eine große Ratte an ihr empor. Oben rechts neben dem Portal der Buchstabe und unten links über dem Fußboden Israhels Hausmarke.

Unbeschrieben. Vgl. die Abbildung.

Krakau, Jagellonische Bibliothek.

Einzelheiten sind mit Rot bemalt und unten steht in derselben Farbe der Name: Sancta Cateculia.[2]

15. S. Catharina.

75 : 52 mm Pl., unbezeichnet.

Die Heilige mit einer Krone auf dem langen Haar steht ein wenig gegen links gewendet und hält mit der Linken das Schwert, hinter dem das Rad lehnt, während sie die Rechte auf den Leib legt. Ihr Oberkleid ist vorn etwas aufgenommen.

Unbeschrieben.

Erlangen, Universitäts-Bibliothek. (Koloriert.)

Dr. Zucker fand den im breiten Rande von 1484 datierten Stich erst 1890, nachdem ich schon das Verzeichnis der Erlanger Stichinkunabeln im Repertorium (XI. p. 233) veröffentlicht hatte. Nur zu diesem einen Blatt der Folge ist das gleichseitige Original vom Meister der Berliner Passion erhalten: Lehrs, Kat. d. Germ. M. 24 (bei 73) 11.[3] Es hat kein Portal, wie ein solches auch auf der gleichseitigen Kopie vom Meister des h. Erasmus in Berlin und Nürnberg (Lehrs, Kat. d. Germ. M. 24. 73. und Cop.) fehlt.

16. S. Magdalena.

71 : 50 mm Bl. unbezeichnet.

Rechts oben das Zeichen:

Lehrs, Kat. d. Germ. M. 64. 4.) Repert. XII. 271. 64.

Darmstadt. (Koloriert, aus demselben Manuskript wie Nr. 8.)

Die Heilige kommt gegenseitig unter den Holzschnitten des Lübecker Passionals von 1478 vor.

Die Folge 7—16 ist jedenfalls nach dem Meister der Berliner Passion kopiert, wenn sich auch nur in einem Falle (Nr. 15) das Urbild erhalten hat. Die analogen Darstellungen vom Meister des h. Erasmus (7, 9, 15) in den Holzschnitten des Lübecker Passionals von 1478 (8 und 16) oder in Teigdruck (10) gehen wahrscheinlich auf die gleichen Vorlagen zurück. Für die Datierung der Kopien Israhels ist es wichtig, daß der gute Hirt (7) in ein Brevier vom Jahre 1463 eingeklebt ist.

[1] Kein I. Etat, wie ich a. a. O. irrig angegeben.

[2] Die Heilige ist so wenig bekannt, daß selbst ihr Name sehr verschieden geschrieben wird. Auf einem Holzschnitt mit xylographischem Text im Berliner Kabinett wird sie als spinnende Äbtissin dargestellt und als »S. Kakubille« gegen die Ratten angerufen, von denen ihr fünf beigegeben sind. Schreiber (Nr. 1434) nennt sie trotz des gedruckten Namens S. Gertrud von Nivelle, deren Attribut Mäuse bilden. Otte (Handbuch der christlichen Kunstarchäologie, 5. Aufl. 1. pag. 566) erwähnt eine heilige »Cutubilla«, die er als Holzfigur mit der Namensbeischrift an einem Altarschrein der Klosterkirche St. Ulrich zu Adelberg (Oberamt Schorndorf) in Württemberg fand und die ebendort auch auf einer Wandkonsole vorkommt, beide Male mit zwei Ratten. Der Name »S. Cutubilla« findet sich nur unter der Holzskulptur des von 1511 datierten Altares und ist bei einer gründlichen Renovierung erneuert. Er kann daher sehr wohl verlesen sein. (Gefl. Mitteilung von Frl. Dr. M. Schuette.)

[3] Berlin und Trier, Stadtbibliothek. A. a. O. irrtümlich dem Erasmus-Meister zugeschrieben.

17. St. Augustinus.

84 : 62 mm Einf.; unbezeichnet.

Gegenseitige Kopie nach dem Meister der Berliner Passion P. II. 232. 153. (P. II. 232. 153.) Wessely 102. Jahrbuch d. K. preuß. K.-S. XXI. 150. 57a.

Berlin. (Koloriert, 1850 in Hamm erworben.) London. (Koloriert 1897 aus der S. Bagford.)

Im Jahrbuch a. a. O. von mir irrig dem Erasmus-Meister zugeschrieben.

18. St. Michael.

97 : 70 mm Einf.; unbezeichnet.

Repert. XVII. 355. 69.

Karlsruhe. Gegenseitige Kopie nach einem verschollenen Original des Meisters E S, das auch den anonymen Stichen P. II. 61. 169 Cop. 2 und 91. 47 zu Grunde lag. Ein gegenseitiger Teigdruck (Schreiber 2856) in Maihingen.

Ich habe den Stich im Repert. a. a. O. irrtümlich dem Erasmus-Meister zugeschrieben. Es ist jedoch eine frühe Arbeit Israhels aus der Zeit seines Zusammenarbeitens mit dem Meister des h. Erasmus.

19. S. Catharina.

71 : 49 mm äußere Einf.

74 : 52 mm Pl.; unbezeichnet.

Repert. XIV. 18. 25.

München, Hof- und Staatsbibl. (Koloriert, im vorderen Deckel einer Hs. aus Tegernsee, Clm. 19034.) Frühe Arbeit, wahrscheinlich nach einem verschollenen Original des Meisters der Berliner Passion, von mir im Repert. a. a. O. bei den Anonymen beschrieben.

20. Der Müller.

86 : 121 mm Bl. unbezeichnet.

Kopie nach Schongauer B. VI. 157. 89. Der Sack der Eselin hängt nicht wie im Original schräg nach rechts, sondern senkrecht herab und der Schwanz des Füllens berührt nicht dessen rechtes Hinterbein.

Unbeschrieben.

Berlin. (S. v. Nagler. W. mit Blume.)

Der Berliner Abdruck ist sorgfältig koloriert und mit Gold gehöht. Er galt früher für ein Original. Israhel hat denselben Stich später noch einmal von der Gegenseite kopiert. (Geisberg 415.)

Die beiden ersten Blätter hat Geisberg unabhängig von mir als frühe Arbeiten Meckenems erkannt. Ich gebe eine Abbildung von Nr. 3 neben dem Vorbild des Meisters E. S. nach dem Exemplar der Wiener Hofbibliothek. (Fig. a.) Der Stich muß zu den Erstlingsarbeiten Israhels gerechnet werden, der später, aber noch vor 1481, dasselbe Original ein zweites Mal gegenseitig kopierte (Geisberg 28). Die Ungeschicklichkeit und zugleich Verständnislosigkeit des Kopisten zeigt sich hier besonders deutlich bei der Schafherde des Hirten in der Ferne (Vgl. Fig. b). Etwa vier Schafe überschreiten ganz oder teilweise das Mauerwerk des weit vor dem Hügel liegenden Stalles. Eines schwebt gar wie ein Wölkchen unter dem Stützbalken des Schutzdaches in der Luft. Israhel wußte also offenbar gar nicht, was er eigentlich kopierte.

Von den übrigen Stichen bilden sechzehn, nämlich Nr. 2 und 4—18 eine Gruppe von Arbeiten aus der frühesten Periode Israhels, die enge Verwandtschaft mit dem Meister des h. Erasmus zeigt, das heißt die Eckigkeit seiner Konturierung mit der zarten und engeren Schraffierungsweise Meckenems verbindet. Sie galten daher fast sämtlich bisher für Arbeiten des Erasmus-Meisters, namentlich die Portalfolge, und erst durch die Auffindung der mit der Hausmarke bezeichneten h. Cateculia in Krakau wurde ich genötigt, sie dem Werk Israhels van Meckenem zuzuweisen.[1] Ich bin überzeugt, daß sich bei einer Revision der zahlreichen, über alle Sammlungen verstreuten Stiche des Erasmus-Meisters noch manches finden wird, das auszuscheiden und in das Werk Israhels einzureihen ist. Geisberg hat bereits zwei Stiche dieser Art, die beiden

[1] Dr. Braun in Troppau machte mich zuerst auf das Blättchen, als auf eine neue Arbeit des Erasmus-Meisters aufmerksam. Als ich das Original kennen lernte, fand ich darauf Israhels Marke.

Michael-Darstellungen Nr. 306 und 307 angeführt, die mit der Hausmarke Israhels bezeichnet, dem Erasmus-Meister eng verwandt und offenbar nach verschollenen Originalen des Meisters der Berliner Passion gestochen sind.

Nun ergibt sich folgende für die Beziehungen des jungen Meckenem zum Erasmus-Meister wichtige Tatsache. Unter den Stichen des letzteren trägt etwa ein Dutzend bislang unerklärte Bezeichnungen mit wechselndem Buchstaben in gotischer Minuskel: d, e, f, g, i, l, m, n und so weiter. Einige Blätter sind mit zwei oder mehr solchen Buchstaben markiert, andere haben daneben ein Zeichen, das aus einem langen Horizontalstrich besteht, von dem 3, 4 oder 6 kürzere Vertikalstriche ausgehen. — Genau solche Buchstaben und Zeichen finden sich aber auch auf 6 der neuerdings dem Meckenem zuzuweisenden Stiche aus der Portalfolge (Nr. 7—16), und da diese seiner allerfrühesten Entwicklungsstufe angehören und augenscheinlich nach dem Meister der Berliner Passion kopiert sind, erfährt Geisbergs Annahme, Israhel habe seine Laufbahn zusammen mit dem Erasmus-Meister in der Werkstatt des Meisters der Berliner Passion begonnen, eine neue Bestätigung. Die geheimnisvollen Zeichen dienten wohl zur Numerierung der Platten oder zur Markierung zusammengehöriger Folgen. So lange nicht eine größere Anzahl davon nachzuweisen ist, wird das schwer festzustellen sein.

Das Zusammenarbeiten Israhels mit dem Erasmus-Meister fällt in den Anfang der Sechzigerjahre, denn der gute Hirt (Nr. 7) und damit wohl die ganze Portalfolge läßt sich vor 1463 datieren. Die Retusche einiger Platten des Erasmus-Meisters mit dem Gekreuzigten [1] und verschiedene Apostel [2] unter Portalen rührt, wie mir Geisberg mitteilt, und wie ich selbst ebenfalls glaube, von Meckenem her. Daß beide gemeinsam das Kartenspiel des Meisters der Spielkarten kopiert haben, ist von ihm überzeugend nachgewiesen.

Durch Geisbergs Monographie ist die Aufgabe, die sich der Verfasser gestellt, in erschöpfender Weise gelöst. Israhel von Meckenem erscheint danach als ein handwerklicher Stecher niederen Grades, der zahllose Kopien nach allen irgendwie hervorragenden Meistern seiner Zeit lieferte, auch nicht davor zurückscheute, sich das Urheberrecht an Platten fremder Künstler, die ihm der Zufall in die Hände spielte, durch Substituierung seines Monogramms anzueignen, und der eine beschränkte Anzahl selbständiger Blätter hinterlassen hat, die seinem Zeichen- und Kompositionstalent wenig Ehre machen. Technisch erhebt er sich mitunter über das Niveau der Mittelmäßigkeit, und wenn man hinzufügt, daß ihm die Erhaltung vieler Kompositionen schöpferischer Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts zu danken ist, deren Originale im Sturm der Zeiten zu Grunde gingen, so hat man alles gesagt, was zu seinem Lobe gesagt werden kann. Daß seine künstlerische Bedeutung in keinem Verhältnis steht zu der Mühe und Sorgfalt, die ihm sein Biograph und Landsmann Max Geisberg in zwei umfangreichen Büchern gewidmet hat, ist leider eine nicht wegzuleugnende Tatsache, wenn auch der Wert dieser Arbeit für die Geschichte des Kupferstichs im fünfzehnten Jahrhundert dadurch nicht geschmälert wird.

Es drängt sich nur angesichts der nach jeder Richtung ausgezeichneten Monographie Geisbergs der Gedanke auf, daß so viele hervorragende und wichtige Künstler noch keine ihrer Bedeutung würdige Behandlung in wahrhaft kritischen Oeuvre-Katalogen gefunden haben, und daß unter anderem das Holzschnittwerk Albrecht Dürers nach dem von Passavant verschlimmbesserten Katalog des alten Adam Bartsch in allen öffentlichen und Privatsammlungen als ein schier unentwirrbares und irreführendes Konglomerat von Arbeiten der verschiedenartigsten Künstler erscheint. Möchte sich doch endlich auch für den größten Künstler deutscher Nation ein zweiter Geisberg finden, der dem Kaiser gibt, was des Kaisers ist, und den Großen und Kleineren im Reiche der Kunst, ob sie nun Burgkmair, Baldung, Beham, Leu, Schäufelein, Traut, Breu, Cranach oder Weiditz heißen, nicht länger vorenthält, was ihnen von Rechtes wegen zukommt.

Max Lehrs.

---

[1] Christus am Kreuz. P. II. 221. 81. Lehrs Kat. d. Germ. M. 13 a. (Dresden.)

[2] Petrus Lehrs Kat. 14. f. (Darmstadt und London.) Paulus L. ibid. 13. 9. (London) Mathias L. ibid. 14. g. (London.) Von Petrus und Paulus sind auch erste Etats vor der Retusche bekannt

Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin, Bruno Cassirer, 1905.

Die vorliegende Erscheinung gehört zu den Büchern, die dem Rezensenten eine Verlegenheit bereiten, freilich nicht eine unerfreuliche: er fühlt sich hier allzu sehr als der Lernende, als der Belehrte, um wahrhaft objektiv urteilen zu können. Auch erlaubt der ungeheure Umfang des Gebietes, das der Verfasser durchmißt, — es handelt sich um eine ausführliche Geschichte der graphischen Kunst vom Ende des XIV. Jahrhunderts an bis zu dem des XVIII. Jahrhunderts — eigentlich nur dem ein endgültiges Urteil, der eine ähnliche Arbeit unternommen oder wenigstens vorbereitet hat. Denn wer sonst vermöchte sich in allen Zweigen dieses weiten Gebietes zu Hause zu fühlen? Soweit wir aber zu urteilen im stande sind, so glauben wir hier wirklich ein ganz vorzügliches Handbuch vor uns zu haben, das alle bisher erschienenen Arbeiten dieser Art in Schatten stellt. Nur Lippmanns vortreffliches, kleines Buch über den Kupferstich, dem leider der versprochene Band über den Holzschnitt nicht gefolgt ist, wird man daneben noch nennen können. Paul Kristeller hat die Geschichte der beiden graphischen Techniken in einem Bande vereinigt und zeigt sich dabei sowohl in der Darstellung als auch im ästhetischen Urteil und in der Benützung der sehr reichen Literatur als ein kenntnisreicher, umsichtiger und besonnener Gelehrter. Dabei ist das Buch keineswegs eine Kompilation, der Verfasser gehört nicht zu den Leuten, die nach Lichtenbergs Wort nur anderer Leute Weine auf Bouteillen zu ziehen gelernt haben. Man spürt im Gegenteil in den meisten Teilen des Werkes emsige und selbständige gelehrte Arbeit. Natürlich und selbstverständlich erscheint es, daß manche Partien weniger gut durchgearbeitet sind als andere, auf deren Gebiete Kristeller durch seine früheren Studien mehr zu Hause ist. Hier eine völlige Gleichmäßigkeit zu verlangen, wäre unbillig.

Die Disposition des Ganzen ist im allgemeinen vortrefflich. Nur hätten wir einer noch leichteren Übersicht zuliebe gewünscht, daß einzelne große Abschnitte geteilt worden wären. So wäre es vielleicht möglich gewesen, das Kapitel über den Kupferstich und Holzschnitt in den Niederlanden im XVII. Jahrhundert in zwei Teile zu trennen, in einen, der die vlämischen, und in einen, der die holländischen Künstler behandelt hätte. Diese Scheidung wäre wohl begründet gewesen und hätte sich trotz des Umstandes, daß manche holländische Künstler in Belgien gewirkt haben und umgekehrt, durchführen lassen.

Mit besonderer Liebe und auch mit besonderer Kenntnis ist das XV. Jahrhundert behandelt, das gerade in den bisherigen Darstellungen sehr kärglich weggekommen ist; hier merkt man fast auf jeder Seite die selbständige Arbeit des Verfassers. Aber auch in den folgenden Jahrhunderten wird man kaum etwas Wesentliches vermissen. Die Darstellung wird durch zahlreiche, mit sehr feinem Geschmack ausgewählte Abbildungen unterstützt; ein großer Teil davon ist von der Reichsdruckerei in Berlin in Kornätzung hergestellt worden, einem Verfahren, das sich gerade für die Wiedergabe von graphischen Arbeiten vorzüglich eignet.

Eine kurze Einleitung unterrichtet den Leser in leicht verständlicher Weise über die Technik des Bilddruckes. Hier vermissen wir nur ungern die Worte »Hochdruck« und »Tiefdruck«; denn gerade diese machen dem Laien den wesentlichsten Unterschied zwischen Holzschnitt und Kupferstich, die Art des Druckverfahrens, vielleicht am besten klar. Den Schluß des Buches bildet ein Verzeichnis einer Reihe der wichtigsten Schriften über den Bilddruck. Diese Art der Literaturangaben scheint mir der einzige wirkliche Mangel von Kristellers Buch. Wenn auch das Verzeichnis der Literatur, das hier geboten ist, mit Sorgfalt und Umsicht zusammengestellt ist, so ersetzt es uns keineswegs die Fußnoten, die uns für ein Handbuch als ein Gebot der Notwendigkeit erscheinen. Ich weiß nicht, wo die Mode aufgekommen ist, bei wissenschaftlichen Werken und Aufsätzen auf diese nicht schöne, aber dafür höchst nützliche Art der Quellenangabe zu verzichten. Würde diese Mode

aber allgemein, so wäre dadurch eine sehr empfindliche Erschwerung wissenschaftlicher Arbeit geschaffen. In Kristellers Buche liegt in der Tat schon ein solcher Fall vor. Denn an vielen Stellen des Buches merkt man, daß der Verfasser einen bestimmten Standpunkt gegenüber der Ansicht anderer Forscher einnimmt, ja daß er sogar versteckt gegen diese polemisiert. Will man sich nun über die ganze Frage unterrichten und die Meinung der anderen kennen lernen, so muß man versuchen, in dem systematisch geordneten Literaturverzeichnisse das zu finden, was man braucht, und da erlebt man manche Enttäuschung. Warum also diese Scheu vor den Fußnoten, die selbst ein Mann wie Jakob Burckhardt, der seine Bücher wie kaum ein anderer zu Kunstwerken zu gestalten wußte, nicht verschmäht hat? Ich hätte bei diesem äußerlichen Mangel von Kristellers Buch nicht so lange verweilt, wenn er mir nicht deshalb besonders empfindlich wäre, weil ich davon überzeugt bin, daß ich das vortreffliche Handbuch noch sehr oft in meinem Leben werde zu Rate ziehen wollen und müssen. *Gustav Glück.*

Ferdinand Laban, Heinrich Friedrich Füger, der Porträtminiaturist. Berlin, G. Grote, 1905.

Ferdinand Laban hat uns in der vorliegenden Publikation eine höchst erfreuliche Gabe geschenkt: es ist ein beträchtlich erweiterter Abdruck seiner im vorigen Jahre im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen erschienenen schönen Studie, vermehrt durch einen gründlichen Katalog von Fügers Miniaturen und durch eine ganze Anzahl von vortrefflichen Abbildungen, unter denen uns vielleicht nur die Reproduktion des Bildnisses Kaiser Leopolds II. aus der Mayrschen Sammlung in Wien nicht des herrlichen Originales würdig zu sein scheint. Den Ausgangspunkt von Labans Studien bildete eine schöne, verhältnismäßig große Porträtminiatur Fügers im Berliner Museum, die nach der bisherigen Annahme drei Prinzessinnen Radziwill vorstellen sollte. Diese Annahme erkannte Laban als irrig und führte durch den Vergleich mit einem Stich von F. Wrenk nach Füger den zwingenden Nachweis, daß die Dargestellten die drei Töchter des Grafen Franz Joseph Thun-Hohenstein sind. Durch die Beschäftigung mit diesem Stücke wurde Laban veranlaßt, auch anderen Porträtminiaturen des Meisters in dem Lande nachzugehen, wo sie zum größten Teile entstanden sind — in Österreich. Hier fand er, daß Fügers Miniaturen von den Wiener Sammlern nicht umsonst so hoch geschätzt und bezahlt werden und daß Füger als Porträtminiaturist gerechterweise eine kunstgeschichtliche Würdigung verdiene. Unter den deutschen Miniaturen sind die, die Füger geschaffen hat, in der Tat weitaus die besten, und auch von denen fremder Nationen wird man ihnen höchstens die des Engländers Cosway zur Seite stellen können, während die hochgeschätzten Miniaturen des Franzosen Isabey neben denen Fügers viel von ihrem Reiz verlieren, was man auf der Ausstellung von Miniaturen, die im vorigen Jahre in Wien veranstaltet worden war, sehr deutlich beobachten konnte.

Laban schildert in seiner Studie den Entwicklungsgang Fügers mit besonderer Rücksicht auf dessen Porträtminiaturen und bringt eine Fülle von wertvollem, unbekanntem Material bei. Er übersieht dabei auch nicht die bedeutende Stellung, die Füger als Historienmaler in der Zeit des Klassizismus einnahm, wird aber seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung kaum ganz gerecht, wenn er von ihm sagt: »Füger, der akademische Klassizist, der Maler von biblischen, historischen, mythologischen und allegorischen Kompositionen, vor denen die Betrachtung niemals wieder ihren Schritt anhalten wird — das kann man mit tödlicher Sicherheit aussprechen! — dieser als Großmaler vor dem Forum der Kunstgeschichte unrettbar verlorene Mann.« Ich meine, gerade das Forum der Kunstgeschichte sollte Füger auch als Großmaler mildernde Umstände zuerkennen und es wäre der Mühe wert, einmal zu versuchen, Fügers Bedeutung in der allgemeinen Kunstentwicklung klarzulegen. Auch gibt die »mit Fügerschen Großgemälden vollgehängte Wand im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien« nicht den einzigen Maßstab für Fügers Können als Historienmaler. Man muß sich seine Bilder in eine Umgebung hineindenken, in die sie gehören, in jene prunkvollen und dabei doch geschmackvoll einfachen Räume, die der Empirestil geschaffen hat; dort würden sie ihre Wirkung tun, selbst auf uns, die wir gelernt haben, alle historischen Kompositionen zu verachten und Malern, die nur Maler sind, die höchsten Palmen zu reichen. Freilich werden wir heute kaum mehr die gewaltige Wirkung verstehen können, die Fügers Bilder auf so fein gebildete Zeitgenossen, wie zum Beispiel auf Seume, ausgeübt haben, aber wer weiß, ob dies nicht späteren Geschlechtern gelingen wird, die vielleicht zu den künstlerischen Hervorbringungen des Goetheschen Zeitalters mehr Verhältnis haben werden als wir, die wir heute so gerne geneigt sind, allen Zusammenhang unserer gegenwärtigen Kunst mit den Traditionen unserer Vergangenheit zu leugnen? *G. G.*

Publikationen der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Wandtafelwerk: Nr. 16, 19 und 20. — Den bisher erschienenen Blättern schließen sich drei farbige Originallithographien Ferdinand Andris an. Sie haben den Schnitt des Getreides, die Heuernte und das Pflügen des Stoppelfeldes zum Vorwurf. Zeichnung und Farbe sind auf allen von einer merkwürdig geschlossenen Wucht. Ein paar Figuren, jede charakteristisch bewegt, eine vorherrschende, durch kräftige Gegensätze noch gehobene Farbe, die sofort auf den Hauptinhalt des Bildes hinlenkt: auf dem ersten Blatt das leuchtende Gelb des reifen Weizens, auf dem zweiten das stumpfe Blaugrün des Heues, auf dem dritten das Rotbraun der fetten Ackererde. Man sieht, ein gesunder Naturalismus strebt hier nach einem Stil, den er freilich noch nicht immer finden kann. Ich meine: für Ignatius Taschner und Matthäus Schiestl ist eines jeden Stil gleichsam ein tadellos sitzendes Gewand, auf Andris Arbeiten aber stören hie und da noch Inkongruenzen. So wollen auf dem letzten der genannten Blätter die allzu primitiv behandelten rotbraunen Furchen mit dem naturalistischen Detail besonders der beiden Ochsen nicht recht zusammengehen, und so steht auf dem ersten Blatt das beinahe wie auf ägyptischen Fresken gezeichnete Getreide mit den völlig naturalistisch, wenn auch schlicht und fest gehaltenen Figuren der Schnitter nicht ganz in Einklang. Doch ist Andris Künstlerschaft, der wir schon jetzt so manches Schöne und Gute zu danken haben, jung und stark und läßt hoffen, daß sie bald mit sich selbst völlig ins Reine kommen wird.

Photographische Naturaufnahmen für den Anschauungsunterricht. (Photochromolithographien.) Lieferung 1 (Kamel, Elefant, Giraffe, Kondor, Nashorn, Seehund) und 2 (Wolf, Hyäne, Löwe, Tiger, Panther, Bär). — Ein ausgezeichnetes Unternehmen, dem aller Erfolg zu wünschen ist! Scharfe kleine Momentphotographien nach den Tieren der Schönbrunner Menagerie sind unter Anwendung eines Rasters stark vergrößert und durch ein paar andeutende Farbtöne belebt worden, und was zu stande gekommen ist, sind Blätter, die nicht nur von verblüffender Naturtreue, sondern auch von vollendeter künstlerischer Wirkung sind. Freilich ist es auch Koloman Moser, der die Anordnung im Raume vorgenommen, die Farben gewählt und die dekorative Ausstattung des Ganzen besorgt und überwacht hat. Die Blätter sehen an der Wand ganz vortrefflich aus; der Lehrer ist zufrieden, weil er an ihnen erklären kann, der Kunstsinnige freut sich, daß sie so geschmackvoll sind, und die Kinder kommen erst recht auf ihre Rechnung: sie lernen voll Vergnügen von den beiden größten Erziehern, der Natur und der Kunst. Zum Schlusse bleibe nicht unerwähnt, daß das Blatt zirka 75 : 72 cm mißt und daß das sechs solche Blätter enthaltende Heft das Spottgeld von 4 oder 5 K kostet.

Weniger gelungen ist C. O. Czeschkas Kalender für 1906. Der vorzügliche Künstler gibt sich da in den zwölf Figuren des Tierkreises so manieriert, wie man es eigentlich niemals von ihm erwartet hätte. Lustige Einzelheiten der Erfindung und ein paar technische Witze können die Verstiegenheit und höchst unpraktische Anlage des Ganzen nicht wettmachen.

Hier wäre auch noch der neue Katalog des Kunstverlags der Staatsdruckerei zu erwähnen. Seine geschmackvolle Ausstattung ist der der Festschrift nah verwandt. Unübersichtlich angeordnet sind bloß die Verzeichnisse der »Medaillen denkwürdiger und berühmter Personen«. Der Inhalt enttäuscht etwas: er bietet verhältnismäßig wenig, und das wenige steht nicht immer auf der wünschenswerten Höhe. Zum Glück ist in den letzten Jahren eine Wendung zum besseren eingetreten: die außerordentliche technische Leistungsfähigkeit der Anstalt wird jetzt nicht mehr auf Kunstwerke vergeudet, die eigentlich keine sind. *A. W.*

Anzeigen neuer Erscheinungen.

I. MAPPEN, ILLUSTRIERTE BÜCHER UND LITERATUR DER GRAPHISCHEN KÜNSTE.

Bierbaum, O. J., Zäpfel Kerns Abenteuer. Eine deutsche Kasperlgeschichte. Mit 65 Zeichn. von Arpad Schmidhammer. (V, 280 S.) 8°. München, G. Müller. Mk. 4.—.

Bunte Blätter. Künstler-Steinzeichnungen aus dem Künstlerbund Karlsruhe. (III.) (5 farb. Bl.) 4°. Leipzig, B. G. Teubner. Mk. 5.—.

Das deutsche Bilderbuch. Serie A: Märchen. Nr. 7. Frau Holle, gez. von Fritz Kunz. (15 S. mit zum Teil farb. Abb.) Quer gr. 8°. Mainz, J. Scholz. Mk. 1.—.

Der deutsche Spielmann. Eine Auswahl aus dem Schatz deutscher Dichtung. Herausgegeben von Ernst Weber. 16.—20. Bd. 8°. München, G. D. W. Callwey. — 16. Gute alte Zeit. Mit Bildern v. Rud. Schiestl (79 S.) — 17. Himmel und Hölle. Mit Bildern v. Jul. Diez (76 S.) — 18. Stadt und Land. Mit Bildern von J. V. Cissarz. (78 S.) — 19. Bach und Strom. Mit Bildern von Ernst Liebermann. (84 S.) — 20. Heide. Mit Bildern v. Adalb. Holzer. (82 S.) Je Mk. 1.—.

Esswein, H., Moderne Illustratoren. VI. Heft: Ernst Neumann. (53 S. m. Abb.) 4°. München, R. Piper & Co. Mk. 3.—.

Exlibrismonografie Willi Geiger. Herausgegeben v. A. Rößler. Leipzig. F. Rothbarth. Band I. Mk. 10.—.

Geisberg, Max, Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (vor 1446). Mit 68 Abb. in Lichtdr. auf 33 Taf. Lex. 8°. (66. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg, J. H. E. Heitz. Mk. 10.—.

Georgi, Walter, Einsamer Park. Farb.-Orig.-Lithogr. Imp.-quer-Fol. Prämie der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien für 1905.

Gerlachs Jugendbücherei. 14.—17. Bdchn. Kl. 8°. Wien, Gerlach & Wiedling. — 14. J. P. Hebel, Erzählungen und Schwänke. Mit Bildern von C. O. Czeschka. (96 S.) Mk. 1.50.— 15. Andersens Märchen. Mit Bildern von Hugo Steiner. (144 S.) Mk. 2.50. — 16. Die Blume im Lied. Mit Bildern von Rudolf Sieck. (120 S.) Mk. 2.50.— 17. A. Stifter, Bergkristall. Mit Bildern von Otto Bauriedl. (77 S.) Mk. 1.50.

Hamann, Richard, Rembrandts Radierungen. (VIII, 329 S.) 4°. Mit 137 Abb. u. 2 Lichtdr.-Taf. Berlin, B. Cassirer. Mk. 12.—

Hessen-Kunst-Kalender für Kunst- und Denkmalpflege. I. Jahrg. 1906. Herausgegeben von Christian Rauch. Zeichnungen von Otto Ubbelohde. Marburg, O. Ehrhardt. Mk. 1.—.

Hessischer Kalender 1906. Mit 6 Orig.-Lithogr. von Ernst Liebermann. (28 S.) Schmal Lex.-8°. Darmstadt, A. Bergstraesser. Mk. 1.—.

Hofmann, Ludwig von, Tänze. (12 Blatt Orig.-Lith.) Fol. Leipzig. Insel-Verlag.

Holländer, Eugen, Die Karikatur und Satire in der Medizin. Mit 10 farb. Taf. und 223 Abb. 8°. Stuttgart, F. Enke. Mk. 24.—.

Koch, David, Peter Cornelius. Ein deutscher Maler. Mit 1 Titelbild, 125 Abb. und 3 Doppeltaf. 8°. Stuttgart, J. F. Steinkopf. Mk. 4.50.

Jahresmappe der Gesellschaft für vervielf. Kunst in Wien 1905. (Enthält Orig.-Radgn. von Alois Kolb, Richard Lux und Oswald Roux, zum Teil in Farben, und farb. Orig.-Lithogr. von Karl Biese, Gustav Kampmann und Karl Schmoll von Eisenwerth.)

Liebhaber-Bibliothek alter und seltener Drucke in Faksimile-Nachbildung. Herausgegeben von Rich. Zoozmann. I. Bd. Die Passion Geylers von Keysersberg, 1522 bei Johannes Schott in Straßburg erschienen. Mit Geylers Porträt, einer Titelbordüre und den 20 blattgroßen Passionsdarstellungen von Johannes Wächtlin. (XVIII, 56 S.) 4°. Berlin, O. Elsner. Mk. 40.—.

Lütgendorff, W. Leo Freiherr v., Der Maler und Radierer Ferdinand von Lütgendorff 1785—1858. Sein Leben und seine Werke. (VII, 298 S. mit Bildnis.) Gr. 8°. Frankfurt, H. Keller. Mk. 8.—.

Menzel, Adolf. Das Werk Adolf Menzels 1895—1905. II. Nachtrag zu dem Hauptwerke. Mit Text von Max Jordan. (16 Taf. in Heliogr. mit III, 12 u. II S. illustr. Text.) 66 × 46·5 cm. München, F. Bruckmann. Mk. 60.—.

Menzel, Adolf von, Bilder zur Geschichte Friedrichs des Großen. Mit einer Einleitung von Otto Hach. Herausgegeben von der literarischen Vereinigung des Berliner Lehrervereines (24 Bl. u. S.) Lex.-8°. Leipzig, R. Voigtländer. Mk. —.75.

Menzel, Adolf von, Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen. 390 Bilder mit Text von Ernst Kiesling. (190 Bl. mit 52 S. Text.) 4°. Leipzig, H. Mendelssohn. Mk. 36.—. (Numerierte Ausgabe Mk. 50.—.)

Mörike, Eduard, Lieder und Gedichte in Auswahl. Mit Buchschmuck v. H. Vogeler-Worpswede. Leipzig, G. J. Göschen. Mk. 2.50. (Numerierte Exemplare Mk. 12.—.)

Osborn, Max, Der Holzschnitt. Mit 16 Kunstbeilagen u. 139 Abb. (Nr. 16 der Sammlung illustr. Monographien, herausgegeben v. Hanns v. Zobeltitz.) Lex. 8°. Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing. Mk. 3.—.

Pochhammer, Paul, Ein Dante-Kranz aus hundert Blättern. Mit 100 Federzeichnungen von Franz Stassen. (In 3 Lieferungen.) Lfg. 1. (96 S.) Lex. 8°. Berlin, G. Grote. Mk. 4.—.

Pollak, Fr., Österreichische Künstler. Pettenkofen, Hörmann, Daffinger, Amerling, Canon, Makart, G. R. Donner. (VI, 89 S.) 8°. Wien, L. Weiß. Mk. 2.50.

Rheinisch-westfälischer Kalender 1906. Mit 6 Orig.-Lithogr. von Ernst Liebermann. (28 S.) Schmal Lex.-8°. Darmstadt, A. Bergstraesser. Mk. 1.—.

Ruland, C., Radierungen Weimarischer Künstler, II. Heft. Die Radierungen Carl Hummels. (IX, 28 S.) Gr. 8°. Weimar, H. Böhlaus Nachf. Mk. 1.—.

Schmidhammer, Arpad, Mucki. Eine wunderliche Weltreise. Für unsere Kleinen gereimt und gezeichnet. (16 Bl. mit farb. Abb.) 4°. Mainz, J. Scholz. Mk. 3.—.

Schneider, Sascha, Titelzeichnungen zu den Werken Karl Mays. (25 Bl. mit 12 S. Text von Joh. Werner.) 43·5 × 31·5 cm. Freiburg i. B., F. E. Fehsenfeld. Mk. 12.—.

Schwind, Moritz von, Von den sieben Raben und der treuen Schwester. 6 Photogravüren nach den Originalen im großherzoglichen Museum zu Weimar. (II. S. Text) 68 × 51·5 cm. Berlin, Photogr. Gesellschaft. Mk. 60.—.

Steinzeichnungen deutscher Maler. Herausgegeben von Wilh. Schäfer. Nr. 8—10. Je 4 farb. Bl. von Adolf Schönnenbeck, Carl Kayser-Eichberg u. Hugo L. Braune. 4°. Düsseldorf, Fischer & Franke. Je Mk. 3.—. (Subskriptionspreis je Mk. 2.50.)

Thöny, Eduard, Vom Kadetten zum General. Album. (32 farb. Bl.) Gr. 4°. München, A. Langen. Mk. 6.—.

Thoma, Hans, ABC-Bilderbuch. Text von Wilhelm Hey und Mathilde Coester. (24 S. mit farb. Abb.) 4°. Mainz, J. Scholz. Mk. 4.—.

Thoma, Hans, Deutsche Landschaften. (8 farbige Tafeln.) 31·5 × 41·5 cm. Mainz, J. Scholz. Mk. 10.—.

Thoma, Hans, Gemälde, V. Bd. Hersg. von Henry Thode. (80 Bl. u. VII S. Text.) 41·5 × 29·5 cm. Frankfurt, H. Keller. Mk. 45.—.

Verein für Originalradierung zu Berlin. Berlin. 1905. Heft XX: G. Eilers, Die Abreise. — Ph. Franck, Mutter und Kind. — W. Müller-Schönefeld, Ein Frühlingstag. — O. Protzen, Nächtliche Fahrt. — A. Schlabitz, Der Nachtwandler. — F. Wachenhusen, In den Weiden.

Verein für Originalradierung in Karlsruhe. 1905. Heft XII: Holzschnitte: Lang, Schnauzer; Petersen, Eisvogel; E. R. Weiß, Blumenweibchen. — Radierungen: Barth, Marabu; Brasch, Selbstporträt; Conz, Landschaft; Haueisen, Feldarbeit; Haueisen, Winter; Schinnerer, Bauernhäuser; Thoma, Schwarzwaldhof.

Verein für Originalradierung in München. XIII. Jhrg. 1904: Otto Gampert, Abend in der Haide; Hans Volkert, Am Spiegel; Richard Kaiser, Am Ammersee; Hans Volkert, Spielerei; Oskar Graf, Ochsengespann; K.-Th. Meyer-Basel, Im Schilfgras;

Willy Geiger, Durst; Fritz Voellmy, Seeufer; Georg Mayr, Studie; Fritz v. Hellingrath, Aus den Donauauen. Titelvignette von Oskar Graf.

Waldschmidt, Wolfram, Dante Gabriel Rossetti. Die Anfänge der präraphaelitischen Bewegung in England. (163 S. u. 16 Taf.) Gr. 8°. Jena, E. Diederichs. Mk. 6.—. (Liebhaberausgabe Mk. 20.—.)

Wandkalender der Hofbuchdruckerei von A. Haase in Prag für 1906. (»Das Märchen vom Zwergenkönig Weißbart und der Prinzessin Goldhaar«.) Farb. Lithogr. nach H. Lefler und J. Urban.

Wickram, Jörg, Der Goldfaden. Erneuert von Clemens Brentano. Mit den verkleinerten Orig.-Holzschn. (XX, 272 S.) Kl. 8°. (6. Bd. der Sammlung: Die Fruchtschale.) München, R. Piper & Co. Mk. 3.—.

Wölfflin, Heinrich, Die Kunst Albrecht Dürers. (VIII, 316 S. mit 132 Abb.) Lex. 8°. München, F. Bruckmann. Mk. 10.—.

Armstrong, E. A., Axel Herman Haig and his work. (X, 176 S.) London, The Fine Art Society. £ 3. 3 s.

Baily, J. T. Herbert, Emma Lady Hamilton. A biographical Essay, with a Catalogue of the published Portraits. Mit Abb. London, W. G. Menzies. 10 s. 6 d.

Crane, Walter, Ideals in Art: Papers Theoretical, Practical, Critical. Mit vielen Abb. Gr. 8°. London, G. Bell & Sons. 10 s. 6 d.

Etchings by Van Dyck. Twenty four plates in Rembrandt photogravure the full size of the rare first states. With an introduction by Professor Hans W. Singer. Edited by Walter Shaw Sparrow. (The Art & Life Monographs.) London, Hodder & Stoughton.

Gibson, Charles Dana, Our Neighbours. $11^1/_4 \times 17^1/_2$. London, Lane. 20 s.

Gilpin, Sidney, Sam Bough. R. S. A., Some account of his life and works. London, George Bell & Sons. 8°. Mk. 7.60.

Gould, F. Carruthers, Political Caricatures, 1905. 104 Cartoons from the Westminster Gazette. Super-royal 4to London. E. Arnold. 6 s.

Hamerton P. G., The Etchings of Rembrandt. (Portfolio Monographs). (92 S.) 8°. London, Seeley. 3 s. 6 d.

Hammerton, J. A., Humourists of the pencil. Mit Abb. London, Hurst & Blackett. 5 s.

Irving, Washington, Rip Van Winkle. With Drawings (in Dreifarbendruck reproduziert) by Arthur Rackham. London, William Heinemann. K 21.60.

Dasselbe. Deutsche Ausgabe. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 20.—.

Paston, George, Social Caricature in the 18th. Century. Mit über 200 Abb. London, Methuen. £ 2, 12 s. 6 d.

Singer, H. W., The Drawings of A. von Menzel. (Modern Master Draughtsmen.) London, G. Newnes. 7 s. 6 d.

Spielmann, M. H., & G. S. Layard, Kate Greenaway. (301 S.) Mit 133 zum Teil farb. Abb. London, A. & C. Black. 20 s. (Luxusausgaben zu 2 und 10 Guineas.)

Tennyson, Poems. Illustrated by Eleanor Fortescue-Brickdale. Gr. 8°. London, George Bell & Sons. 7 s. 6 d. (Luxusausgabe in 75 Exemplaren 21 s.)

Wedmore, Frederik, Fine Prints. New and Enlarged Edition. (261 S.) Edinburg, Grant. 7 s. 6 d.

Williamson, George-C., Richard Cosway R. A. Mit zirka 100 Abb. London, George Bell & Sons. 10 s. 6 d.

Williamson, G. C., English Portrait Drawings in Pencil and Pastel. Mit 128 Illustr. Imperial 4to. London, G. Bell & Sons. £ 3. 3 s.

Wood, T. M., Drawings of Rossetti. London, Newnes. 7 s. 6 d.

Les Caricatures de Puvis de Chavannes. Préface de Marcelle Adam. Paris, Delagrave. Frs. 7.50.

Chenier, André, Les Bucoliques. Mit 12 Lithogr. von Fantin-Latour. Paris, Ch. Meunier. 12 Exemplare zu je Frs. 2500.— und 150 Exemplare zu je Frs. 400.—.

Gaultier, Paul, Le Rire et la Caricature. Mit 16 Taf. Paris, Hachette. Fr. 3.50

Moreau-Nélaton, Etienne, Histoire de Corot et de ses œuvres d'après les documents recueillis par Alfred Robaut. Paris, H. Floury. 8°. Mk. 20.— netto.

Toulouse-Lautrec, Au Cirque Vingt-deux dessins aux crayons de couleur. Paris, Goupil & Cie.

Société des Aquafortistes Belges. XVIème Année. P. Abatucci, Vieux hangar; O. Coppens, Ruelle en Flandre; A. De Launois, Chez la morte; A. F. Gaillard, Montmartre; G. Gaudy, Le manteau blanc; A. Heins, Au village d'Assenfelt (près Amsterdam); F. Hens, Station du pays de Waes (Anvers); L. Huygens, Canal à Bruges; F. Khnopff, Des grelots; E. Laermans, Le nouveau né; A. Le Majeur de Merprès, Sous la pluie; A. Michaux, Sur l'Escaut; Ch. Michel, Dolly; F. Platte, Interieur de chaumière campinoise; A. Van Olsbeck, Impasse St-Jaques à Brux.

Cento disegni dalla Divina Commedia novamente illustrata da Artisti Italiani a cura di V. Alinari. Firenze, Fratelli Alinari. 8°. Frs. 6.—.

Föreningen för Grafisk Konst. 1905 Års blad: A. Edelfelt, Gubbe som lyssnar. Etsning; C. Larsson, Kersti främmande. Litografi i färger; D. Ljungdahl, Visby-Idyll. Blandadt maner (Etsning med akvatint och mezzotint); Hj. Molin, Calle de los Condes, Barcelona. Etsning. — Bilaga: Reproduktioner i ljustryck efter Rembrandts teckningar i Nationalmuseum, Del I, 15 blad.

2. DIE GRAPHISCHEN KÜNSTE IN DEN ZEITSCHRIFTEN (AUGUST BIS NOVEMBER 1905).

Dekorative Kunst. Oktober: Georg Fuchs, Alois Kolb. Mit 13 Abb. und 1 Taf. — — November: Wilhelm Niemeyer, F. H. Ehmke und Clara Möller-Coburg. Mit vielen Abb. und 1 farb. Taf.

Die Gartenlaube. Jahrg. 1905, Nr. 39: Ein unbekanntes Bild von Moritz von Schwind. Mit 1 Abb.

Die Graphischen Künste. 28. Jahrg. 4. Heft: Clément-Janin, Alphonse Legros. Mit 5 Abb. und 1 Heliogr. als Taf. — Clément-Janin, Paul Renouard. Mit 5 Abb. — Wilhelm R. Valentiner, Otto und Jenny Fikentscher. Mit 5 Abb. — Julius Leisching, Josef Danhauser. Mit 11 Abb. und 1 Heliogr. als Taf. — Als Beilage eine Orig.-Radg. von Adolf Luntz, »Winter«. — — 29. Jahrg. 1. Heft: Clément-Janin, Georges Jeanniot. Mit 5 Abb. und 3 Taf., darunter 1 Orig.-Radg. — A. M. Hind, Sir Charles Holroyds Radierungen. Mit 1 Lichtdr. im Text, 4 Abb. und 1 Heliogr. als Taf. — Wilhelm Bode, Adriaen van de Velde. Mit 1 Lichtdr. im Text und 5 Abb. — E. Waldmann, Zum Neudruck einer Radierung von Rembrandt. Dabei die Radierung B. 286 als Taf.

(Leipziger) Illustrierte Zeitung. 28. September: Georg Jakob Wolf, Adolf Oberländer. Zum 60. Geburtstag. Mit 1 Bildnis.

Die Kunst für Alle. 1. November: Hans Rosenhagen, Die Schwarz-Weiß-Kunst auf der Berliner und Münchener Ausstellung. Mit 29 Abb. — — 15. November: F. v. Ostini, Toni Stadler. Mit 15 Abb. u. 2 Taf. — Paul Schumann, Die Ausstellung von Handzeichnungen im Kunstsalon Arnold in Dresden. Mit 2 Abb.

Kunst und Künstler: August: Harry Graf Keßler, Whistler. Mit 13 Abb. — Georg Brandes, Jozef Israels. Mit 3 Abb. — — September: Franz Servaes, Rudolf Alt (1812—1905). Mit 10 Abb. — — Oktober: Max Slevogt, »Träumerei«, Orig.-Radg. als Beilage. — H., Der Radierer Boehle. Mit 11 Abb.

Moderne Kunst. (Berlin). XX. Jahrg., 1. Heft: J. Norden, Ferdinand Schmutzer, der Radierer des Joachim-Quartettes. Mit 1 Doppeltaf.

Österreichische Rundschau. 17. August: Julius Leisching, Josef Danhauser. — — 5. Oktober: Ludwig Pollak, Aus der Jugendzeit Führichs.

Österreichisch-Ungarische Revue. 33. Bd. 3.—5. Heft: Otto Erich Deutsch, »Die Hochzeit des Figaro« von M. v. Schwind.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVIII. Bd., 4. Heft: A. Schmarsow, Konrad Witz und die Biblia Pauperum. — Ludwig Justi,

Dürers Dresdener Skizzenbuch. Bemerkungen zu der Ausgabe von Dr. Bruck.

Die Rheinlande (Düsseldorf). August: W. Schäfer, J. Sattlers Zeichnungen zur Geschichte der rheinischen Städtekultur. Mit 7 Abb.

Über Land und Meer. Jahrg. 1905, Nr. 52. N. E. Merow, Adolf Oberländer. Mit 10 Abb. — — 1906, Nr. 3: Wilhelm Michel, Moderne Graphik. Mit 10 Abb.

Westermanns Illustrierte deutsche Monatshefte. September: Karl Voll, Adolf Oberländer. Mit 13 Abb. und 1 farb. Taf. — — Oktober: Georg Hermann, Die japanische Landschaft. Mit 12 z. T. farb. Abb. (nach Hiroshige). — — November: Otto Eggeling, Freiherr Ludwig von Gleichen-Rußwurm. Mit 10 Abb. und 2 farb. Taf.

Zeitschrift für bildende Kunst. August: Als Beilagen: Hermann Struck, »Canale Grande«, Orig.-Radg. und Anna Costenoble »Sturm«, Orig.-Radg. — — Oktober: August Delatre, Erinnerungen eines Künstlerdruckers. Mit 4 Abb. und einer farb. Orig.-Radg. »Auf Posten« von E. Delatre. — Als Beilage: »Mutterglück«, Orig.-Radg von Ph. Franck. — — November: Ludwig Volkmann, Joseph Anton Kochs Dante-Werk. Mit 4 Abb. — W. Rudinoff, Ein Selbstbekenntnis. Mit 6 Abb mit 2 Orig.-Radgn. des Künstlers.

Zeitschrift für Bücherfreunde: August: Leopold Hirschberg, Aus dem Archiv der Familie Brentano. Mit 1 Abb. im Text und 3 Beilagen nach Zeichnungen von Ludwig Grimm und Eduard Steinle. — — H. G., Das Brevierium Grimani (anläßlich der Publikation Sijthoffs). Mit 4 Abb. — — Oktober: Anton Schlosser, Steiermärkische Exlibris. Mit 36 Abb. — — November: Karl Fr. Nowack, Eine Lavater-Mappe. Mit 3 Abb. — A-k-i, Die Weigelsche Manuskript- und Miniaturen-Sammlung. Mit 5 Abb.

The Art Journal: September: S. 275 f.: The Quest of the Mezzotint. — — November: Als Beilage: »A Panel in the Royal Exchange«, Radg von Luke Taylor A. R. E. nach Edwin A. Abbey R. A.

The Burlington Magazine: August: G. T. Clough, Some Florentine Woodcuts. Mit 8 Abb. — S. Montagu Peartree, A Portrait of William Caxton. Mit 1 Abb. — — September: Roger E. Fry, On Two Miniatures by De Limbourg. Mit 5 Abb.

The Connoisseur. August: Alfred Harmsworth, Motor Prints. Mit 12 Abb. und 3 farb. Taf. — Ruth M. Bleackley, The Beautiful Misses Gunning. Part. II. Mit Abb. nach Stichen und einem Verzeichnis der »Engraved Portraits of the Misses Gunning.« — — September: W. J. Lawrence, Theatrical Prints as Historical Evidence. — M. Nardie, The Illustrators of Don Quixote.

The Magazine of fine Arts (London). November: Lord Ronald Sutherland Gower, Gainsborough's Drawings at the British Museum. Mit 6 Abb. und 2 farb. Taf.

The Studio. August: Unter den Beilagen 1 Taf. »Monograms and Marks« von Georges Auriol. — — Oktober. Walter Bayes, The Paintings and Etchings of D. Y. Cameron. Mit 2 Taf. und 12 Abb. — Edward Ertz, An easy Method of making Coloured Xylographic Prints. Mit 1 farb. Taf. und 3 Abb. — Unter den Beilagen 1 Taf. nach einer Zeichng von J. F. Millet (»Holzhauer«). — — November: The illustrated Books and Paintings of W. Graham Robertson. Mit 12 Abb. und 2 Taf. — Leaves from the Sketchbook of Lester G. Hornby. Mit 6 Abb. — Technical Hints from The Drawings of past Masters of painting I. Sir P. Lely. Mit 1 farb. Taf. — Unter den Beilagen die Reprod. einer Radg. von M. A. J. Bauer (»Begräbnis in Benares«).

L'Art. August: Charles Courtry, »Habitation Saharienne; Cercle de Biskra (Algérie)«, Radg. n. Gustave Guillaumet als Beilage. — Didier, »La Madeleine«, Radg. nach J. J. Henner als Beilage. — — September: F. Courboin, »Sainte Ursule«, Gravure par Wenceslas d'Olmütz«. Dazu als Beilage eine anonyme Radg. nach dem Stiche. — Ch. Courtry, »La Fontaine« und Eug. Fornet, »Naïade«, Radgn. nach J. J. Henner als Beilagen. — — Oktober. F. Courboin, »Le Bibliothécaire«, Orig.-Radg als Beilage — Daniel Mordant, »Sous le Directoire«, Radg nach A. Edelfelt als Beilage. — Charles Tardieu, Les Expositions jubilaires en Belgique III, L'Exposition Jordaens à Anvers. Mit 16 Abb., die fast durchwegs alte Stiche wiedergeben. — — November: Clément Bellenger, »L'Imprimeur Liénard et son fils«, Holzschn. nach L. Lhermitte, F. Leenhoff, »Des Paysans«, Radg. nach W. Leibl. und Ch. Koepping, »La soeur aînée«, Radg. nach Max Liebermann als Beilagen.

L'Art décoratif: August: Camille Mauclair, Ferdinand Chaigneau. Mit 9 Abb und 1 Taf. — Charles Saunier, Félicien Rops. Mit 10 Abb. und 1 Taf. — — Oktober: Raymond Bouyer, Raoul Du Gardier. Mit 12 Abb., 1 Taf. und 1 farb. Orig.-Radg als Taf. — — November: J. B., Enluminure moderne. Mit 11 Abb. (Arbeiten von A. Brunetta).

Gazette des Beaux-Arts. August: Peintre-Graveurs contemporains. Auguste Marguillier, Pierre-Marcel Roy. Mit 4 Abb u. der Orig.-Radg. »La Bièvre à Gentilly« als Beilage. — Artistes contemporains: Léonce Bénédite, Whistler. III. Mit 6 Abb. u. 2 Tafeln. — — September: Artistes contemporains. Émile Hovelaque, Mlle. Louise Breslau. Mit 10 Abb. u. der Orig.-Lith. »Étude«, als Beilage. — Artistes contemporains. Léonce Bénédite, Whistler. IV. Mit 5 Abb. u. 1 Tafel. — — Oktober: Henry Chaffer, »Portrait du Comte Philippe de Vaudreuil«, Radg nach dem Gemälde von François-Hubert Drouais. — Marcelle Tinayre, Un Portrait de George Sand. Dazu als Beilage die Reprod. einer Lith. von Julien Tinayre nach dem Gemälde von Eug. Delacroix. — William Ritter, Correspondance de Bohême. Unter den 5 Abb. solche nach Max Švabinsky, Victor Stretti u. Edvard Munch. — — November: Als Beilage zu August Marguilliers Nekrolog über Charles Ephrussi die Orig. Pointe sèche von Jean Patricot. — Joseph Gobert, Note sur une »Résurrection« du Musée Royal de Berlin. Giovanni Bellini et le graveur Mocetto. Mit 2 Abb. — R. M., Besprechung von Frédéric Henriets »Les eaux-fortes de Lhermitte«. Dazu als Beilage eine Heliogravüre nach der Orig.-Radg »Lavandière à Saint-Malo«.

La Revue de l'Art ancien et moderne: August: Henri Bouchot, Les Graveurs Demarteau Gilles et Gilles-Antoine (1722—1802) d'après des documents inédits. Mit 8 Abb. — Als Beilage: Rodolphe Piguet, Gravure originale à la manière noire. Dazu Text von E. D. auf S. 126. — Jules Guiffrey, Les Dumonstier Dessinateurs de portraits aux crayons (XVIe et XVIIe siècles). II. Mit 2 Abb. im Text und 3 Taf. — — September: Als Beilage zu Marcel Nicolle, Les récentes acquisitions du Musée du Louvre VI: A. Meyeur, »Portrait d'homme«, Radg. nach J. Bellin. — R. G., Les graveurs du XXe siècle: Gottlob. Dazu als Beilage: »Paimpolaise«, Orig.-Lith. — — Oktober: L. Dumont-Wilden, Artistes contemporains: Fernand Khnopff. Mit 5 Abb. im Text u. 3 Taf., darunter: »Un Masque«, Orig.-Pointe-sèche. — Raymond Bouyer, Raoul Du Gardier Peintre-Aquafortiste. Mit 1 Abb. im Text und der Orig.-Radg. »Départ pour la promenade« als Beilage. — — November: Jules Guiffrey, Les Dumonstier Dessinateurs de portraits aux crayons (XVIe et XVIIe siècles) III. Mit 7 Abb. — Henri Beraldi, L'Estampe contemporaine: Léandre, Peintre, Illustrateur, Humoriste, Lithographe. Mit 2 Abb. im Text und der farb. Orig.-Lith. »Étude« als Beilage.

Emporium: August. Vittorio Pica, Artisti contemporanei: Edgar Chahine. Mit 31 Abb. — — September: Vittorio Pica, Artisti contemporanei: Anders Zorn. Mit 29 Abb. — — November: Vittorio Pica, I moderni incisori su legno: William Nicholson. Mit 21 Abb.

La Lettura (Mailand). August: F. Jacchini Luraghi, La trasformazione delle carte da giuoco dopo la proclamazione della repubblica in Francia. Mit 12 Abb.

L'Art Flamand & Hollandais: Oktober: Jan Veth, Rembrandtiana I. Les procédés d'adaptation de Rembrandt. Mit 11 Abb.

Mitteilungen der Gesellschaft.

Als Gründer ist der Gesellschaft beigetreten: Herr Dr. Albert Figdor, Wien.

MITTEILUNGEN

DER

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE DER „GRAPHISCHEN KÜNSTE".

1906. WIEN. Nr. 3.

Studien und Forschungen.

Zum Holzschnittwerke Wolf Trauts.

Der in meinem Catalogue of Early Flemish and German Woodcuts in the British Museum, 1903, vol. I, S. 500 bis 523, Traut gewidmete Abschnitt enthält beinahe alles, was ich damals über seine Holzschnitte zu sagen wußte. Hier bietet sich mir nun die erwünschte Gelegenheit, das, was ich bereits veröffentlicht habe, durch einige Zusätze und die Beschreibung von anderen Holzschnitten dieses Künstlers, die ich während der letzten drei Jahre kennen lernte, zu ergänzen.



Wolf Traut, »Heiliger Georg«. Nach dem Originalholzschnitt.

A. Zusätze und Verbesserungen.

S. 501. Der Altar ist ausführlich beschrieben, aber keinem Künstler zugewiesen in Joh. Martin Trechsels Verneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johannis-Kirch-Hofs, 1735, S. 793.

S. 502. Ich bin nicht mehr der Meinung, daß der Benedikt-Zyklus von Traut gezeichnet wurde.

S. 502, Nr. 1 (2). Der heilige Franz, stehend, findet sich auf der Rückseite des Titelblattes von »Das

Leben vnsers erledigers Jesu Christi ... von einem Parfusser der Observantz | Alles zusammē gesetzt.« Nürnberg, J. Stüchs für C. Rosentaler, 18. Feb. 1512 (Dresden, Slg. Friedr. Aug. II.).

S. 506, Nr. 5. Der Holzschnitt ist reproduziert in Leightons Catalogue, Part 6, (London 1904,) Nr. 4189.

S. 507, Nr. 7 bis 9. Gedruckt nicht von Hölzel, sondern von dem unbekannten Drucker (Peypus?), der für die Sodalitas Celtica tätig war. Pr. 11033.

S. 508, Nr. 12. Die von 1514 datierte und ursprünglich in dem von J. Gutknecht gedruckten Passauer Missale verwendete Kreuzigung war abermals in dem 1519 von L. Stuchs zu Halberstadt gedruckten Missale Cisterciense verwendet (Würzburg, Univ. Bibl.). Das Benediktiner Missale, L. Stuchs, Halberstadt, 1520, enthält eine schlechte, 1520 datierte Kopie, 263 × 178. London, B. M. Pr. 11968.

S. 509. Nach Nr. 19 hätte das Hallesche Heiligtumsbuch erwähnt werden sollen, das in den Bibliothekskatalog unter dem Titel MAURICE aufgenommen ist. Pr. 11985.

S. 510, Nr. 21. Ich betrachte die Holzschnitte in den Quatuor Libri Amorum nicht länger als zweifelhaft, sondern schreibe jene auf Fol. 7, 8 v., 25 42, 57 v., die Ansicht von Nürnberg, St. Sebald und Apollo und Daphne Traut zu. Dem Zeichner der letztgenannten Illustration müssen auch der Mons Parnassus und Apollo und die Musen zugewiesen werden, 1507 in Augsburg publiziert, aber offenbar um 1502 in Nürnberg geschnitten.[1] Die Zuweisung der nicht von Dürer herrührenden Holzschnitte in der Roswitha an Traut ist weniger leicht zu rechtfertigen, aber ich kann sie doch nicht ganz von der Hand weisen.


Wolf Traut, »Adam und Eva«. Nach dem Originalholzschnitt.

S. 511, Nr. 1. Wichtig, weil die Zuweisung von früher als 1506 entstandenen Holzschnitten an Traut rechtfertigend, ist die Entdeckung, daß dieser Holzschnitt schon am 4. März 1502 im Textus veteris artis s. Isagogarū/ Porphirii predicamētorum Aristotelis, H. Hölzel für H. Schönsperger, Nürnberg, erschien. Leightons Catalogue (London, 1904), Part 6, Nr. 4113, mit Abbildung. Die beiden Schilde scheinen das Augsburger Wappen und Schönspergers Hausmarke zu enthalten.

S. 513. Passion von 1510. Die Kunsthalle in Bremen besitzt 35 Blätter, deren Mehrzahl auf der Rückseite deutschen Text (Gebete) hat. Das beweist, daß die Folge vor ihrer Veröffentlichung in einem böhmischen Buch (1527) in Nürnberg benützt wurde. Von den 25 Holzschnitten in Hamburg befinden sich zwei nicht in Bremen. Die Gesamtzahl beläuft sich daher auf 37. Die Gegenstände sind folgende:

1. Sündenfall. 2. Vertreibung. 3. Verkündigung. 4. Heimsuchung. 5. Geburt. 6. Anbetung der Könige. 7. Kindermord. 8. Beschneidung. 9. Darstellung im Tempel. 10. Flucht nach Ägypten. 11. Einzug in Jerusalem. 12. Abendmahl. 13. Fußwaschung. 14. Ölberg. 15. Kuß des Judas. 16. Christus vor Annas, der r. sitzt. 17. Christus vor Kaiphas, der l. sitzt. 18. Christus vor Pilatus, der l. steht. 19. Christus vor Herodes, der l. sitzt. 20. Geißelung. 21. Dornenkrönung. 22. Ecce Homo. 23. Pilatus wäscht sich die Hände. 24. Kreuztragung. 25. Annagelung ans Kreuz. 26. Christus am Kreuz. 27. Die Höllenfahrt Christi. 28. Kreuzabnahme. 29. Beweinung. 30. Grablegung. 31. Auferstehung. 32. Die Marien am Grabe. 33. Christus erscheint der Magdalena. 34. Der ungläubige Thomas. 35. Himmelfahrt. 36. Pfingstfest. 37. Weltgericht.

In Bremen sind nicht vorhanden 9 und 24, in Hamburg 5, 13, 14, 16—18, 31, 32, 34 und 37. Im Nowý Zákon, Pilsen 1527, fehlen die Nummern 10, 23, 29, 36. Die Hofbibliothek in Wien besitzt nur drei Nummern, 3, 5, 6, und zwar koloriert.

S. 519. Schmerzensmann und Schmerzensmutter. Ein beschnittener Druck in Würzburg (Universität, Wagnersche Stiftung).

S. 520, Nr. 13. Der Formschneider F. H. ist wahrscheinlich Fritz Hamer von Nürnberg, der für die erste Ausgabe der Bambergischen Halsgerichtsordnung (1507) 14 Holzstöcke schnitt (vgl. Leitschuh, Repertorium IX, 68). An den Illustrationen dieses Buches war auch Traut beteiligt (vgl. unten). Ein Fritz Hamer (ob derselbe?) wird 1525 bis 1551 als Formschneider erwähnt (Zahns Jahrbücher, I. 233).

B. Bisher unbeschriebene Holzschnitte.

I. Buchillustrationen.

(1). »Radius reflexus, Radius fractus«, 120 × 94, Titelblatt von Libellus Linconiensis de phisicis lineis angulis et figuris, (J. Weißenburger), Nürnberg, 4. Aug. 1503. Pr. 11039.

[1] Vgl. Dörnhöffer, Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, 1903, S. 125, wo die drei Apollo-Holzschnitte schon Traut zugeschrieben sind. Beide Bücher von 1507, Tritonius und Ligurinus, sind in London vorhanden.



Wolf Traut, »Der Einsiedler«. Nach dem Originalholzschnitt.

(2—11). Zehn Holzschnitte (A_4, A_5v., B_5, B_5v., C_3v., C_4, C_4v., C_6, C_6v., D_3v.), zirka 68 × 63, nur der erste 115 × 89, in De fide cõcubinarũ in sacerdotes .... De fide meretricum in suos amatores. O. O. u. J. (Hölzel, Nürnberg, zirka 1506?). Ebert 5842? Wien, Hofbibliothek. Die Kompositionen sind durchaus dieselben wie in der Originalausgabe, Muther 380 (Basel nicht Ulm, o. J.), aber der ursprüngliche Stil der Zeichnung ist in den Trauts übersetzt.

(12—24). Dreizehn Holzschnitte (Titelblatt r. und v., 5, 18 v., 23, 34, 35 v., 64 v., 68 v., 72, 75 v., 77 v., 79, der erste Holzschnitt wiederholt auf Blatt 35), in Bambergische Halsgerichtsordnung, J. Pfeyl, Bamberg, Juni 1507, Fol. Muther 669 (ungenau, vgl. Repertorium, IX, 60, Anm.). Frankfurt a. M., Stadtbibl. Würzburg, Univ. Bibl. Leitschuh, der die Illustrationen einem Bamberger Künstler Katzheimer zuschreiben möchte, »will nicht darüber entscheiden, ob die Holzschnitte von einer Hand gefertigt sind«, glaubt aber, daß er nicht auf Widerspruch stößt, wenn er dies annimmt. Mir scheinen die dreizehn genannten Holzschnitte entschieden von Traut, die acht übrigen ebenso entschieden nicht von Traut herzurühren; diese erinnern vielmehr an Wolgemut, sind jedenfalls nürnbergisch und altertümlicheren Charakters als die 1506 von Fritz Hamer geschnittenen Illustrationen, als deren Zeichner ich Traut vorschlage. Sie gemahnen besonders an die Holzschnitte in Lochers Comparatio, 16. Dez. 1506 (C. D. 1, 505, 2). Daß ihre Zahl (13) der der von Hamer geschnittenen Stöcke (14) nicht genau entspricht, erklärt sich wohl dadurch am einfachsten, daß eine Illustration bei der schließlichen Redaktion des Buches trotz der schon geschehenen Zahlung verworfen wurde. Die übrigen Stöcke, deren in den Kammerrechnungen keine Erwähnung geschieht (vgl. Leitschuh, p. 69), lagen vor 1507 gewiß schon fertig vor. Holzschnitte von Traut kommen wieder 1511 bis 1512 in Drucken der Pfeylschen Offizin vor (C. D. 1, 507, 10 u. 516, 9, Anm.).

(25). Titelblatt, 84 × 112, von Gesta proxime per Portugalenses in India, J. Weißenburger, Nürnb. 1507, Pr. 11048. Das Wappen von Portugal, gestützt von einem halbnackten Indianer, der einen Bogen hält; die Krone ober dem Schilde wird von einem nackten Weibe gehalten.

(26). Ein mir im Original unbekannter, schlechter Holzschnitt, der offenbar von Traut herrührt, aus J. Grünbeck, Ein newe Ausslegung Der seltzamen wunderzaichen vnd wunderpürden, Nürnberg, 1507, ist auf Seite 103 von Bezolds Geschichte der deutschen Reformation abgebildet.[1]

(27). Zwei in einem Garten stehende Ärzte, 86 × 129, auf dem Titelblatt von Knieha lekarska kteraz slowe herbarz (d. h. das Arzneibuch, welches Kräuterbuch heißt), H. Hölzel, Nürnberg, 1517, Fol. Prag, Böhm. Nat. Mus. 62. D. 5, ausgestellt im Schaukasten, Nr. 39.

II. Illustrationen zu Flugblättern und Kalendern.

(28). Illustration zu einem Gedicht von Valentinus Bannholtzer. Anno Domini M. CCCCC. VII, betitelt Ad honorem Sancte Anne exortatio, beginnend mit den Worten »Veneranda domina o felix mater anna«. Wien, Hofbibl. L. 6. 59.

Die heilige Anna sitzt l., das Kind steht auf ihren Knien; Maria steht und hält dessen linkes Ärmchen. Nach rechts hin drei Engel, brennende Kerzen haltend. Im Hintergrund eine Mauer; auf einem Stein in der Mitte die Jahreszahl 1507. Oben gotisches Laubwerk, in der Mitte zusammenstoßend. 100 × 208.

(29). Illustration zu einem Flugblatt mit dem Titel Ein schon loblich gepet zu sant / Onoffrio dem heyligen Einsidel vnd diener gottes (Blattgröße 264 × 190). Berlin, Anon. Holzschn. d. XVI. Jahrh. (217—10).

St. Onuphrius kniet, die Rechte auf einem Buche, vor ihm Krone und Szepter. Ein Mönch kniet gleichfalls; ein fliegender Engel bringt Kelch und Hostie. Es finden sich zwar Hängeornamente wie bei den Passauer Heiligen von 1514 und auf dem Artelshofener Altarbild, aber der Holzschnitt ist in demselben schlechten, frühen Stile wie jene in C. D. 1, 305, 1. 122 × 87.

(30). Aderlastaffel Lipsensis Mgri Conradi Norici. (J. Weißenburger, Nürnberg). London, B. M. Pr. 11049. Unten ein Holzschnitt, 57 × 212, darstellend eine Mondesfinsternis am frühen Morgen des 13. Juni 1508. (Cf. Oppolzer, Canon der Finsternisse, p. 366.)

Am linken Ende des Tierkreises steht ein geflügeltes, nacktes Weib, am rechten ein bekleideter Mann, einen Schild auf dem Rücken, auf einen kleinen Baum zeigend. Zu beiden Seiten wächst auf schwarzem Grund Laubwerk. Schlechter Schnitt.

(31.) Komischer Aderlaßzettel. Esel und zwei Affen, 89 × 88. Wien. Hofbibl. Flugblätter L. 6. 51. Dort schon richtig von Dr. Dörnhöffer Traut zugeschrieben.

(32, 33). Kalender für 1512, Impressum Nurnberge per Wolffgangū Huber. Wien, Albertina. Dürerschule, zu B. App. 3 (Kopie mit dem Zeichen F).

Das Blatt enthält zwei Holzschnitte von Traut: L. unten, Merkur, mit Flügelhut und -schuhen und einer Pelzschaube, bringt einem Doktor, der mit verschränkten Armen unter einem Rundbogen mit ornamentiertem Mauerwerk steht, einen Brief; r. ein charakteristischer Baum; Umrahmung aus einem dünnen und einem dicken Striche. 112 × 96. 2. L. ornamentale Füllung mit dem Stammbaum Jesse, 717 × 30.

(34). Kalender für 1513. Gedruckt zu Nürnberg durch Wolffgang Huber, Berlin, Dürerschule, zu B. App. 3. Unten Mars und Venus von Traut, datiert 1513.

Mars l. zu Pferde, geharnischt, ein gezücktes Schwert in der rechten Hand. Ihm gegenüber Venus mit Nürnberger Kopfschmuck, Cupido emporhaltend, einen nackten Jungen mit Bogen und Pfeilen und verbundenen Augen. Oben im Himmel das Zeichen der Fische. Die Jahreszahl 1513 unter dem Pferde. Im Hintergrund charakteristische Bäume. Doppelte Umrahmung. 105 × 92.

III. Einzelblätter.

(35). Salomon auf seinem Thron mit 12 Löwen auf den Stufen. Links und rechts das sächsische Wappen. 160 × 121. Wien, Albertina (als Cranach), später Druck, welcher vielleicht Trauts anderen Holzschnitten (1510 bis 1513), auf denen das Wappen Friedrichs des Weisen vorkommt, anzureihen ist.

(36—38). Drei Rosenkranz-Darstellungen, ein Hochstück, 302 × 262, zwei Querbilder, 266 × 360 und 269 × 372, eingefügt in ein Exemplar der deutschen Ausgabe von Schedels Weltchronik (*Kb. 21) in der Großherzoglichen Hofbibliothek, Karlsruhe.

Jeder Holzschnitt zeigt die Dominikaner Heiligen Dominicus und Thomas Aquinas (Nr. 36 auch die Heiligen Petrus Martyr, Vincenz und Katharina von Siena) mit sehr zahlreichen Szenen in Medaillons, kleinen Figuren und geschnittenem Text, deren genaue Beschreibung zu viel Raum beanspruchen würde. Auf Nr. 37 sitzt oben in einem Rosenkranz Maria zwischen St. Katharina von Alexandrien und St. Michael; unten befreien Engel Seelen aus dem Fegefeuer. In Medaillons l. Moses auf dem Berge Sinai, die drei Jünglinge im Feuerofen, r. Moses und Noah mit der Arche, Loth und seine Töchter verlassen Sodom. Nr. 38 stellt unter anderem die sieben Sakramente dar, in der Mitte die h. Messe. In Medaillons l. Melchisedech und Abraham, Elias in der Wüste, r. Abraham und die drei Engel, die Mannalese. Im Stile der Illustrationen, die Weißenburger ungefähr 1506 bis 1512 herausgab.

[1] Die dreizehn Holzschnitte, zirka 103 × 82, in Grünbecks Speculum naturalis coelestis et propheticae visionis, G. Stuchs, 26. Oct. 1508, sind so schlecht, daß ich zögere, sie Traut mit Bestimmtheit zuzuschreiben, aber besonders die Tiere auf dem Holzschnitt zum 8. Kapitel lassen vermuten, daß die Zeichnungen von ihm sind, wenngleich entstellt durch die Ungeschicklichkeit des Holzschneiders.

(39). Ablaß. Petrus und Paulus mit dem Papstwappen. Oben die Tiara, die Taube und die in Holz geschnittene Inschrift Plenaria remissio. Einfache Umrahmung, 238 × 160. Berlin, Anon. Holzschn. d. XVI. Jahrhunderts (112 A. 3). Unzweifelhaft von Traut.

(40). Das Wappen von Stephanus de Werböcz oder Werbeutz (geb. um 1475., gest. 1541), ungarischer Rechtsgelehrter. (Siehe die Biographie von Paul Wallaszky, Leipzig 1788.)

Ein liegender gekrönter Hirsch, auf seinem Rücken ein Greif mit einem Kreuz auf seinem Kopfe: Helmschmuck halber Greif und Kreuz. Oben die Worte: STEPHANVS HEC MERITO DEFERT VERBEWCIVS ARMA.

Einfache Umrahmung, 274 × 179. Wien, Albertina (Dürerschule, H. 2150, P. 330). Im Stile der Wappen von Scheurl und Tucher. (D. I, 516, 10.) Wahrscheinlich von Traut.

C. Chronologische Übersicht der bis jetzt beschriebenen Holzschnitte.[1]

1501. 5 H H ? zu Roswitha (504).

1502. 8 H H. zu Quatuor libri amorum (510); um dieselbe Zeit entstanden die erst 1507 in Augsburg publizierten HH. Mons Parnassus und Apollo mit den Musen. 1 H. zu Porphyrius (511).

1503. 1 H. zu Libellus Linconiensis.

1505. 1 H. zum Beschlossen Gart (510).

1506. 6 HH. zu Locher, Comparatio (505). 1 H.? zu Arbor Consanguinitatis (510).

Um 1506. 2 HH. zu der Unchristenlichen Handlung (505). 10 HH. zu De fide concubinarum. 13 HH. zu der Bambergischen Halsgerichtsordnung. (1507)[2]

1507. St. Anna selbdritt. 1 H. zu Grünbeck, Neue Auslegung. 1 H.? zu Speculum Passionis (505). 3 HH. zu Vade Mecum (506). 1 H. zu Avisamentum (506).

1508. St. Georg (511). Totale Mondesfinsternis

1509. 9 HH. zu der Legende der hl. Kunigunde (511). Datierte Kreuzigung? (512). Christkind und Evangelisten (506).

1510. Passion, 37 Bl. (513). 1 H. zu De continentia sacerdotum (506). 5 HH. zu drei zusammen erschienenen Werken U. Pinders (507, 514). 1 H.? (Rosenkranz) zu Vade Mecum (506, Nr. 3 A).

1511. Geburt Christi, Passion, 11 Bl., Hand Gottes, Papst und Klerus, Kaiser und Laien, zusammen 15 HH. auf einem Flugblatt (515). 10 HH. zur Legende Kaiser Heinrichs (507). 2 HH. (Hieronymus?) zu Apologia sacrae Scripturae (357, 508, 523).

1511—1512. 51 HH. (drei 1511, zwei 1512 datiert) zur Legende des hl. Vaters Francisci (502).

1512. 2 HH. zu einem von W. Huber gedruckten Kalender. 1 H. zu Statuta provinciae Gnesnensis (508). 2 HH. zu Strabi Hortulus (508). 1 H. zu Ars Moriendi (509). Wappen des Stabius, B. 165 (523). Ex-libris Chr. Scheurls (516). Mißgeburt zu Spalt (517). St. Ursula Schifflein, 1512 datiert (519).

1513. 1 H. zu einem von W. Huber gedruckten Kalender. Einsiedler (520).

Um 1513. St. Ursula Schifflein, großes Bl. (517). Schmerzensmann und Schmerzensmutter (519).

1514. 2 blattgr. HH., 66 figürliche Initialen verschiedener Größe und orn. Kreuz, 34 × 35, im Kanon, zu Missale Pataviense (508, 520).

1515. 1 H. zu Plinius, Von dem Lobe Traiani (509).

Um 1515. 12 HH. zur Ehrenpforte (521).

1516. Christus nimmt Abschied von seiner Mutter (522).

Um 1516—1517. 3 HH. zum Theuerdank, deren einer erst 1679 erschien (504).

1517. 1 H. zum böhmischen Herbarium.

1518. St. Augustin (523).

Um 1519—1520. Wappen der Scheurl und Fütterer? (365, 523). 190 HH. im Halleschen Heiligtumsbuch.

Nicht genau datierbar. Salomo. St. Onuphrius. Herz Jesu und Wappen Christi (513). Drei Rosenkranzdarstellungen. Ablaß. Komischer Aderlaßzettel. Gärtner? (362, 519, 523). Wappen des Werböcz?

Campbell Dodgson.

---

[1] Die in Klammern stehenden Nummern (502 ff.) beziehen sich auf die Seitenzahlen meines Katalogs der Holzschnitte im Britischen Museum. Wo eine Nummer fehlt, ist der Holzschnitt erst in diesem Artikel erwähnt. Ein Fragezeichen bedeutet, daß mir die vorgeschlagene Zuschreibung zweifelhaft erscheint.

[2] Hamer empfing schon am 15. Nov. 1506 die letzte Zahlung für seine 14 Holzstöcke zur erst am 19. Juni 1507 vollendeten »Zentgerichtsordnung«. Leitschuh a. a. O. p. 68.

Verzeichnis der Radierungen von Sir John Charles Robinson.

1. Tarazona. (1866.)
   Schwach geätzt und unvollendet gelassen.

2. Kleine Landschaft: Hütte mit Giebel, durch Bäume jenseits einer Mauer gesehen. (Um 1871?)
   Ohne Schrift.

3. Ulwell Mill, Swanage.
   I. Titel verkehrt schwach eingeritzt.
   II. Titel in lateinischen Buchstaben. *J. C. Robinson 1871.* r.

4. Meadow at back of Ulwell Mill, near Swanage.
   I. Vor der Schrift.
   II. NEAR SWANAGE. l. 1871 l. oben. *J. C. R.* r.

5. Hastings: All Saints Church and the East Cliff from Croft.
   I. Unvollendet. *J. C. Robinson*
   II. Titel unten in lateinischen Buchstaben.

6. Rain and Wind, a swollen Burn at Shandon.
   I. Vor der Schrift. Leicht geätzt.
   II. Mit der kalten Nadel vollendet.
   III. Titel an der Seite in lateinischen Buchstaben. *J. C. Robinson 1872.*
   IV. Titel in der Mitte unten. *J. C. Robinson del et sc.*

7. Sunshine and Smoke, a Recollection of the Staffordshire Black Country.
   I. Titel: »Sunshine & Smoke«. *J. C. R.* l.
   II. Vollständiger Titel in lateinischen Buchstaben. *J. C. Robinson 1872* r.

8. Talavera: the Battle-field.
   I. Vor der Schrift.
   II. Titel l. *J. C. Robinson 1872* r.

9. Space and Light, Sierra de Almaden, Estremadura.
   I. Vor der Schrift.
   II. Vollständiger Titel in lateinischen Buchetaben. *J. C Robinson* r.

10. Beja in the Alemtejo, Portugal.
    I. Die Büsche wenig beschattet. *J. C. R. 1832.* (sic!) Obiger Titel verkehrt r. Auch mit dem Titel FOX PYLES. (Existiert nur in 3 oder 4 Drucken.)
    II. Die Büsche mehr im Schatten, die Schrift bis auf die Signatur eusgeschliffen.
    III. Ohne die Signatur.
    IV. Titel in leteinischen Buchstaben l. *J. C. Robinson 1822.* r.

11. The Agglestone, Isle of Purbeck.
    I. Bezeichnet r. R.
    II. Titel in lateinischen Buchstaben: THE HAGGLESTONE. COUNTY OF DORSET. Bezeichnet: *J. C. R.*

12. Nine Barrow Down, Isle of Purbeck, looking towards St. Alban's Head.
    I. Reine Radierung. Vollständiger Titel. 1872. l. *J. C. R.* r. (Existiert nur in 4 Drucken).
    II. Die Zeichnung kraftvoller und einige Stellen durch Polieren aufgehellt.
    III. *J. C. Robinson del. et sc.*

Die vorhergehenden 10 Nummern wurden dem Namen nach in den Jahren 1872 und 1873 von P. und D. Colnaghi als eine Folge veröffentlicht, tatsächlich aber kehrten sie alle wieder unverkauft in die Hände des Künstlers zurück.

13. Newton Manor, Swanage, from the Purbeck Stone-quarries. (1874)
    In der Mitte einige euspolierte Stellen und l. wenige Vögel sichtbar.

14. Poole Harbour from Coringdon Heath. Im Vordergrund l. Bäume.
    I. *1876.* Titel in lateinischen Buchstaben und die Worte: »Claypits in middle distance«. *J. C. Robinson.*

15. October Rain: Posuclos in the Guardarramas, near Madrid. Um 1876, aber vollendet und mit der kalten Nadel bearbeitet viel später.
    II. Titel l. *J. C. Robinson* r.

16. Corfe Castle: Effect of Sunshine after Rain. Im Vordergrund Schafe. Breitbild.
    I. Unvollendet. Am Rande eingeritzt: *1878 Corfe Castle. J. C. Robinson.*
    II. Die Lichtstrahlen l. tiefer geführt. Vollständiger Titel.

17. Coringdon Heath and Poole Harbour. Um 1880. Im Vordergrund r. Bäume.
    Ohne Schrift.

18. Trees at Knitson farm, Swanage. Um 1880.
    Ohne Schrift.

19. The Mill Pool, Swanage. (Um 1892.)

20. Corfe Castle. (Um 1895.)
    Ohne Schrift.

21. Corfe Castle. (Mittlerer Turm.) Hochstück. (Um 1895.)
    Ohne Schrift.

22. Santa Maria, Merida.
    Bezeichnet: *J. C. R. 1895,* verkehrt, r.

23. Sunlight and Mist, Swanage Down. (1896.)
    Ohne Schrift.

24. Apollo and Python. (1902.)
    Ohne Schrift.

25. Study of Trees.
    Bezeichnet: *J. C. R. 1902,* verkehrt.

26. »En Sierra«, Spain. Leicht geätzte und unvollendete Skizze.
    Bezeichnet: *J. C. R. 1902,* verkehrt. Einziger Abdruck im Britischen Museum.

27. Corfe Castle, Market place. (1902.)

28. The »Greyhound«, near Corfe Castle (1902.)
    I. Unvollendet. Existiert nur in wenigen Drucken.
    II. Zusätze mit der kalten Nadel.

29. Wareham.
    L. verkehrt schwach eingeritzt. 1902.
    Es existieren nur ungefähr 6 Drucke.

A. M. Hind.

Kurzes Verzeichnis der Radierungen von Muirhead Bone. 1898—1905.

Das folgende Verzeichnis ist die Abkürzung eines ausführlichen Katalogs von Bones Arbeiten, der zu einer bis jetzt noch nicht bestimmten Zeit in Buchform erscheinen soll. Die Anordnung ist, soweit es ging, chronologisch, indem nur dann Blätter aus der strengen Reihenfolge des Entstehens herausgenommen wurden, wenn es eine sachliche Gruppierung erheischte. Die von dem Künstler selbst auf den Rand geschriebenen Daten weichen auf verschiedenen Drucken voneinander ab und können nicht immer als verläßlich gelten. In der vorliegenden knappen Gestalt enthält der Katalog weder Beschreibungen der Gegenstände, noch der Zustände. Wenn die nämliche Radierung mehr als einen Titel hat, so ist der geänderte unmittelbar nach dem endgültig gewählten in Klammern gesetzt. An den Titel schließt sich die Angabe der Technik (K. bedeutet Kalte Nadel, R. Radierung, RK. Radierung in Verbindung mit Kalter Nadel), dann folgen in Millimetern die Maße, und zwar geht die Höhe der Breite voraus. Die Buchstaben O. S. bedeuten Ohne Signatur, wo sie weggelassen sind, heißt das, die Platte ist signiert. Die römischen Ziffern bedeuten die Anzahl der Zustände, die arabischen die Gesamtzahl der Drucke in allen Zuständen. Wenn diese Zahl ungewiß ist und nur annähernd angegeben werden kann, ist dies durch ein Sternchen bemerkt. In einigen Fällen ist es möglich, daß der Künstler später einmal von Platten, die jetzt (Dezember 1905) beiseite gelegt sind, Drucke nimmt. Dies gilt besonders von den Nummern 167 bis 176 und 181. Die Zahlen sowohl der Zustände als auch der Exemplare begreifen die Probedrucke[1] nicht mit ein. Wenn es solche gibt, so sind sie ganz zuletzt erwähnt, und Unterschiede des Zustandes innerhalb der Probedrucke selbst sind mit Buchstaben bezeichnet.

1898.

1. Nearing Southend. K. 88 : 123. O. S. 1.
2. Duke of Gordon's House, Leith. R. 65 : 96. II. 2.
3. Back of the Carnival. R. 56 : 126. 1.
4. Templeton's Workshop, Glasgow. R. 110:68. 2.
5. Houses at Newhaven, Scotland. R. 48 : 118. 2.
6. Newhaven Harbour, Scotland. K. 92 : 196. 2.
7. The Gamekeeper. K. 153 : 178. O. S. 1.
8. Lendalfoot Moor. RK. 115 : 140. O. S. 1.
9. Lendalfoot Blacksmiths. K. 79 : 161. O. S. 1.
10. Ayr Docks. K. 37 : 121. O. S. II. 2.
11. Alexander Bone. K 98 : 56. O. S. 1.
12. Mrs. Drummond, bloß der Kopf, nach rechts. K. 164:104. O. S. 1.
13. Mitchell Street, Glasgow. R. 188 : 84. O. S. 2.
14. Kingston Docks. K. 125 : 150. O. S. 1.
15. Windy March. RK. 88 : 161. O. S. 1.
16. A Glasgow Funeral. K. 77 : 52. O. S. 1.
17. Distant Dumbarton. R. 37 : 123. O. S. 1.
18. Spirit Vaults. RK. 103 : 106. 2.
19. The Bather. R. I. 197 : 92. II. 90 : 92. 3*.

1899.

20. Nude Man. K. 190 : 100. O. S. 3*.
21. Poetry. K. 200 : 252. O. S. 1.
22. Mrs. Drummond, in an Apron. R. 202 : 99. 1.
23. David Drummond Bone, nach links blickend. K. I. 110 : 93. II. 106 : 93. 3.
24. David Drummond Bone, nach rechts blickend. K. 50 : 46. O. S. 1.
25. James Bone, in a black cap. K. 123 : 66. O. S. 2*.
26. James Bone, bare-headed. K. 198 : 125. II. 3.
27. James Bone, asleep. K. 110 : 44. 1.
28. David Neave. K. 108 : 67. 1.
29. Head of a Gipsy. K. ? : ? 1.[2]
30. Alec Gordon. R. 203 : 102. 1.
31. Old Alec. R. 198 : 66. 2.
32. Canniesburn Toll. R. 162 : 241. 1.
33. Entrance to Stockwell Bridge, Glasgow. R. 110 : 101. O. S. 2.
34. Large Finnestoun. K. 240 : 318. O. S. 1.
35. Broomielaw Bridge. R. 201 : 252. 2.
36. Bruce Malloch. K. 90 : 25. O. S. 2*.
37. Linthouse. R. 141 : 233. 1.
38. The Clyde above Bridge. R. 82 : 238. 6*.
39. World's End, Finnestoun. RK. I., II. 137 : 250. 2. III. 119 : 250. 9*.
40. Alterations in the Briggate, Glasgow. RK. 88 : 268. O. S. 6*.
41. Glasgow Shops (Saturday, College Street, Glasgow). I. R. 131 : 209. II., III. RK. 131 : 170. 12*.
42. Outskirts of Glasgow. RK. 78 : 201. O. S. 2.

[43—48. Folge, betitelt »Etchings of Glasgow«. 32*.]

43. Titel. King Street Entry. RK. 200 : 117.
44. The old Jail. RK. 127 : 258. V.
45. Gorbals. RK. 143 : 155. II.

[1] Das Wort »Probedruck« wird nur gebraucht, wenn die Radierung endgültig herausgegeben worden ist. In diesem Falle wird der früheste Zustand, in dem die Radierung ausgestellt oder einer zum öffentlichen Verkaufe bestimmten Mappe beigeschlossen wurde, der erste Zustand genannt, und die Bezeichnung »Probedruck« wird der kleinen Anzahl von vorhergegangenen Drucken vorbehalten, die der Künstler druckte, um sich vom Fortschritt der Platte zu überzeugen und gar nicht für den Verkauf bestimmte. Bei Bones frühen Arbeiten vor 1901, die von Fall zu Fall vom Künstler selbst verkauft wurden und von denen man eigentlich nicht sagen kann, daß sie publiziert wurden, ward diese Unterscheidung nicht beibehalten, und die früheste Druckart heißt der erste Zustand.

[2] Der einzige Druck von Nr. 29, auch einer Darstellung von Mrs. Drummond, wurde vor einigen Jahren nach Hamburg verkauft. Es ist mir nicht gelungen, auf seine Spuren zu kommen. Sollte der Besitzer diese Zeilen lesen, würde er mich durch eine kurze Beschreibung des Blattes mit Angabe der genauen Maße zu größtem Dank verpflichten. *C. D.*

46. Tontine Gates. RK. 161 : 119. III.
47. Shipbuilders, Whiteinch. RK. 236 : 213. II.
48. The Dry-Dock. RK. 238 : 185. V.
49. Broomielaw. R. 122 : 80. 1.
50. Old Birch Hall, Manchester. K. 247 : 162. II. 3.
51. Ruchill. K. 241 : 364. O. S. 1.
52. Pollokshaws. I. R. II. RK. 119 : 189. 3.
53. Gartloch, near Glasgow. RK. 137 : 202. 3.
54. Rothesay Pier, No. 1. R. 79 : 167. O. S. 1.
55. Rothesay Pier, No. 2. R. 50 : 200. O. S. 1.
56. The Wrecker. K. 245 : 180. O. S. 1.
57. Mrs. Drummond, in a shawl, nach links. K. 198 : 125. O. S. III. 5*.
58. Mrs. Drummond, in a shawl, nach rechts. K. 204 : 143. II. 2.
59. Maryhill Canal. K. 151 : 266. II. 2.
60. Kingston Rag Store, Glasgow. K. 244 : 320. II. 6*.
61. The Old Arcade (Miller Place), Glasgow. K. 246 : 145. O. S. V. 6*.
62. Glasgow Green. K. 204 : 256. O. S. 1.
63. Wood Lane, Glasgow. K. 201 : 138. O. S. 2.
64. Wood Lane Store. K. 213 : 304. O. S. 1.

1900.

65. Old Potterfield. K. 188 : 305. 2.
66. Fruit Shop, Glasgow. K. 207 : 241. O. S. 1.
67. Stockwell Bridge, Glasgow. K. 131 : 400. O. S. III. 4.
68. Penny Steamer, Glasgow. K. 74 : 202. II. 2.
69. Bowling Harbour. K. 153 : 316. III. 5*.
70. Spring at Cardross. K. 237 : 312. O. S. II. 2.
71. Shipsmiths, Finnestoun (Glasgow Shipsmiths oder Shipsmiths, Stobcross). K. 244 : 313. VI. 10*.
72. Mike the Dynamiter. K. 302 : 160. II. 8.
73. Old Dumbarton. K. 200 : 373. Bl. O. S. 1.
74. Denny's Old Workshop, Dumbarton. K. 200 : 316. O. S. III? 9*.
75. Newark Castle, Port Glasgow. K. 275 : 493. O. S. 1.
76. The East Breast, Greenock. RK. 169 : 216. 30*.
77. Little Girl, Nude. K. 204 : 74. O. S. 1.
78. Ayr Racecourse. R. 151 : 246. 1.
79. Ayr. Painting & Etching. R. 90 : 63. Selten.
80. Advertisement. Pendant zu Nr. 79. R. 90 : 63. Selten.

1901.

81. Ayr from Troon. R. 56 : 88. O. S. 1.
82. Distant Ayr. K. 34 : 110. O. S. 1.
83. Linlithgow Palace. R. 137 : 234. 1.
84. Linlithgow Towers. R 235 : 150. 2.
85. Old Linlithgow R. 127 : 71. 1.
86. Restoration House, Rochester. R. 66 : 165. O. S. 6*.
87. The Medway at Rochester. R. 67 : 206. O. S. II. 6*.
88. Irish Schooners in the Queen's Docks. R. 67 : 67. 1.
89. Annie. K. 245 : 145. 2.
90. Dad and Annie. K. 223 : 140. O. S. 2.
91. Annie and Bobbie. K. 101 : 144. O. S. 2*.
92. The black Cap. K. 197 : 65. II. 6*.
93. Mrs. Drummond in Spectacles. R. 49 : 23. O. S. 1.
94. Dawn. R. 114 : 180. 2.
95. Seven small Figures. R. 66 : 30. 2.
96. In Camera (The Bromide Printers). K. 245 : 168. II. 6.
97. Gourock from Dunoon. R. 98 : 83. 1.
98. Rothesay Castle. K. 91 : 63. O. S. 5*.
99. Argyle Street, Glasgow. R. 150 : 98. O. S. 6*.

[100—109. Exhibition Etchings / A Series of Ten original Plates by / Muirhead Bone / Glasgow / Printed at their Exhibition Press and Published by / T. & R. Annan & Sons, 230 Sauchiehall Street / 1901. Ungefähr 90 Folgen wurden 1901 und 4 besondere 1905 gedruckt.]

100. Entrance from the Piazza. R. 271 : 180. Probedruck A, mit Aquatinta. 1.
101. The Piazza. R. 114 : 177.
102. The Garden Front. R. 202 : 248.
103. From the West. R. 120 : 235.
104. Ireland and Russia. R. 152 : 225.
105. The Indian Theatre. R. 142 : 180.
106. From the Dome. R. 243 : 150. Probedruck A. 243 : 161. 1.
107. The Art Gallery. R. 121 : 275. Probedrucke A, B. 166 : 275. 3.
108. Evening in Little Russia. R. 251 : 145.
109. Night, from the River. R. 263 : 150.

[110—115. Unpublizierte Exhibition Etchings.]

110. Tea and Music. R. 97 : 235. 2*.
111. The Tea Terrace. R. 53 : 130. 3*.
112. Campbell's Kiosk. R. 203 : 124. 1.
113. Canadian Pavilion. R. 250 : 147. 2.
114. Glasgow Exhibition, Afternoon. R. 179 : 205. 2.
115. The Water Chute. R. 77 : 234. 1.
116. Design for a Letter of Thanks for the Loan of Works of Art to the Glasgow Exhibition. R. 323 : 176. 2.
117. The Colonnade, Glasgow Exhibition. K. I, 247 : 165; II, 170 : 165. O. S. 5.
118. Rhenish Evangeliarium. K. 208 : 160. I, Vor der Schrift, in der Luxusausgabe; II, mit derselben, in der gewöhnlichen Ausgabe von D. S. MacColls »Nineteenth Century Art«, Glasgow, 1902. Probedrucke A—E. 10*.

1902.

119. Belgrave Hospital, Kennington. K. 303 : 255. II. 17.
120. Old Glasgow Entry (Court of Trongate, Glasgow). R. 200 : 75. 6*.

1903.

121. Watkin's Airing Yard. R. 150:163. O. S. 8*.
122. Little Thames. R. 59:194. 4*.
123. London Bridge. Unvollendete Skizze. K. 135:305. O. S. 2*.
124. Toy's Hill, Kent. K. 115:229. O. S. II. 5.
125. Surrey Moor, Elstead. K. 89:301. O. S. 3.
126. The Red Farm, Elstead. K. 366:494. O. S. 3.
127. The Weirs, Winchester, K. 151:229. O. S. 3.
128. Winchester from Hills. K. 153:228. 3.
129. Winchester from Watermeads. K. 128:220. 3.
130. St. Cross, Winchester. K. 227:287. O. S. 4.
131. The Walls of Southampton. K. 90:198. O. S. 3.
132. Trinity Bridge, Cambridge, No. 1. K. 202:225. O. S. 2.
133. Trinity Bridge, Cambridge, No. 2 (im Gegensinne). K. 212:200. II. 4.
134. Garrett Hostel Bridge, Cambridge. K. 112:175. II. 5*.
135. Cambridge Brewhouses (Parker's Piece, Cambridge). K. 178:305. III. 4.
136. Moore's Yard, Cambridge. K. 209:245. II. 13.
137. Old Cottage, Ely (Elizabethan Domesticity). K. 319:240. O. S. 3*.
138. The Market Place, Ely. K. 111:189. O. S. III. 8.
139. Long King's Lynn, No. 1. K. 130:315. 2.
140. Long King's Lynn, No. 2 (im Gegensinne), K. 130:315. 3.
141. Small King's Lynn. R. (Vernis mou) 100:151. 2.
142. Fisher's Creek, King's Lynn (erste Platte.) K. 102:255. O. S. 1.
143. Coulton's Doorway, King's Lynn. K. 228:153. 6*.
144. Alfriston, Sussex. K. 115:228. O. S. 1.
145. Wilmington, Sussex. K. 177:254. V. 18.
146. Godalming. K. 115:223. II. 6.
147. Clare Market. K. 138:315. O. S. 20.

1903—1904.

[148—157. Ten Dry Points, Mappe herausgegeben von Messrs. Obach & Co. 1904. 35 Exemplare.]

148. Southampton, from Eling. K. 151:208. Probedrucke A. 3.
149. Chiswick. K. 185:224. III. Probedrucke A, 188:227; B, wie beschrieben. 3.
150. Old and New Gaiety Theatres. K. 229:227. II, Probedrucke A. 2.
151. Brewhouses, Southampton. K. 152:227. Probedruck A. 1.
152. Cambridge Midsummer Fair. K. 93:175. Probedruck A. 1.
153. South Gate, King's Lynn. K. 203:178. II.
154. Ely Cathedral. K. 149:379. Probedruck A, 202:379. 1.
155. Fisher's Creek, King's Lynn (zweite Platte im Gegensinne). K. 102:255. II.
156. Foster's Boathouse, Cambridge. K. 146:249. II. Probedruck A. 1.
157. The Haystack. K. 176:202. III. Probedrucke A—C. 3.

1904.

158. Ex-libris, Lincoln College, Oxford. K. 132:82. Viele Drucke von der verstählten Platte. Probedrucke A, B. 2.
159. Waterloo Bridge. K. 227:108. O. S. 1.
160. The Shot Tower. K. 175:228. V. 35. Probedrucke A—C. 6.
161. Great Stratford Mews. K. 226:277. O. S. 1.
162. Stratford Mews. K. 400:303. O. S. 4 (2 beschnitten).
163. Building. K. 347:295. IX. 40. Probedrucke A (400:393) — E (317:303). 5*.
164. Newhaven, Sussex. K. 137:252. IV. 5.

1905.

165. Mrs. Gutbier, in a Hat. K. I—III, 304:153; IV, 104:153. IV. 16.
166. Mrs. Gutbier, bare-headed. K. 144:95. O. S. II. 4.
167. Gertrude and Stephen, No. 1. K. 135:118. O. S. 1.
168. Gertrude and Stephen, No. 2, K. 153: 135. II, 6.
169. Gertrude and Stephen, No. 3. K. 178: 102. III. 4.
170. Gertrude and Stephen, No. 4. K. 135: 109. O. S. 1.
171. Gertrude and Stephen, No. 5. K. 85:92. II. 2.
172. Gertrude and Stephen, No. 6. K. 82:69. 1.
173. Gertrude and Stephen, No. 7. K. 90:72. 2.
174. Stephen Asleep. K. 83:95. O. S. 1.
175. Stephen in Profile. K. 42:44 (Bl.). O. S. 1.
176. Mrs. Dodd. K. 80:70. O. S. 1.
177. Portrait of a Boy. K. 178:127. O. S. 1.
178. Head of Mrs. Drummond in Profile. K. 132:98. O. S. 1.
179. Ayr Prison. K. 126:177. O. S. 41.
180. Yorkshire Smithy. K. 114:238. O. S. II. 16. Probedrucke A, B. 4.
181. Leeds. K. 202:280. O. S. 2.
182. Leeds Warehouses. K. 151:202. O. S. III. 40. Probedruck A. 1.
183. The Masts, Lincoln. K. 249:202. II. 36. Probedruck A. 1.
184. The Fosse, Lincoln, K. 228:202. V. 32. Probedrucke A, B. 3.
185. Somerset House. K. 308:288. III. 40. Probedrucke A—F (A—C, 404:303; D—F, wie beschrieben). 15.

Campbell Dodgson.

Aus Sammlungen.

München. — Neuerwerbungen der k. graphischen Sammlung. — Das Hauptgewicht lag bei den Erwerbungen der letzten Jahre stets auf der Ergänzung der Münchener Kunst; Ankäufe alter Werke blieben ziemlich spärlich. Dies Jahr beschränkten sie sich auf etwa 25 Blätter, darunter Israel von Meckenem, »Madonna mit dem Schmetterling« (B. ap. 33), Zwoll, »Christus vor Pilatus« (P. 55), ferner eine noch unbeschriebene alte Kopie von Dürer »Adam und Eva« (B. 1) und ein unbekanntes Wappen von Virgil Solis. Unter den Neueren sind zahlreiche Zeichnungen zu nennen; so von Schnorr von Carolsfeld (Entwurf zu einem Fresko der Residenz,) Josef v. Führich, Hermann Kaufmann, Adolf Lier, Eduard Schleich, Sion Wenban, Ernest Dodge, Otto Eckmann; über 300 Blätter von Theodor Horschelt (aus dem Nachlaß von dessen Witwe), 74 Studien aus dem Nachlaß von Anton Braith, ein lebensgroßer Bildniskopf (Königin Marie von Neapel) und drei Zeichnungen aus dem Nachlaß Franz v. Lenbachs, zum Teil Geschenke eines Gönners; endlich an Lebenden: von Franz Hoch, Otto Strützel, Max Reinhold Eichler, Walther Georgi, Fritz Erler und anderen, von manchen derselben mehrere Blätter.

An Drucken aus neuerer Zeit sind hervorzuheben: eine frühe Lithographie von Schwind, 7 Lithographien und 12 Holzschnitte von Menzel, teilweise seltene Frühwerke, und 2 Radierungen Leibls in ersten Drucken. An Werken lebender Künstler sind in erster Linie zu nennen: 36 Radierungen von Meyer-Basel, und 46 Blätter von Peter Halm, beides Geschenke eines Gönners. Eine größere Auswahl wurde weiter erworben von Leopold Grafen Kalckreuth, Carlos Grethe, Walther Conz und Franz Hoch, Einzelblätter von Max Klinger (Titelblatt zu einem Ausstellungskatalog der Nationalgallerie), Ernst Moriz Geyger, Maximilian Dasio, Bernhard Pankok, Fritz Böhle, Schulte im Hofe, Otto Fischer und anderen. Von Ausländern sind besonders Fantin-Latour, Thaulow und Balestrieri zu nennen. Unter der kleinen, aber gewählten Zahl von Illustrationswerken finden sich Bücher von Franz Grafen Pocci, Erwin Speckter, Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig Richter, Steinhausen, ferner Tony Johannot, Cham, Daumier und anderen.

Die Sammlung von Porträtstichen und von Photographien wurde gleichfalls wesentlich vermehrt. Die Erfüllung eines langgehegten Wunsches war endlich die Überweisung der Bilddrucke aus der sogenannten Ferchlschen Sammlung von Inkunabeln der Lithographie, welche bisher in der k. Hof- und Staatsbibliothek nicht allzugut verwahrt und nur in beschränktem Maße zugänglich waren.

Dr. S. Graf Pückler-Limpurg.

Ausstellungen.

Berlin. — Die Ausstellung von Neuerwerbungen moderner Kunst im Kupferstichkabinett (März — April) beschränkte sich vornehmlich auf England und Deutschland. Frankreich war mit Rodin (Bellonakopf), Carrière (Alphonse Daudet) und Manet (die seltene farbige Porträtradierung Felix Bracquemonds aus den Sammlungen Burty und Barrion und Berthe Morizot) vertreten, Schweden mit einigen weniger bedeutenden Aktradierungen von Larsson, Finnland mit Axel Galléns temperamentvollem Bildnis eines Mädchens.

Shannon, von dem das Kupferstichkabinett jetzt, dank einem ungenannten Gönner, sämtliche Lithographien, zum Teil sogar in ersten Drucken besitzt, war eine ganze Wand eingeräumt. Nur eine feine kleine, vom Künstler selbst geschenkte Kaltnadelarbeit, ein auf dem Boden knieender Knabe, unterbrach die lange Reihe der Steindrucke und Holzschnitte. Neben den bekannten früheren Arbeiten waren auch die jüngsten vorhanden, wie »Idyll«, »The Bathers« und »The Morning«. In Format und Technik ist hier eine beträchtliche Wandlung. Mit breiter schwarzer Kreide ist gezeichnet und während die früheren Drucke alle auf weißem Papier sind, wird hier ein bläulich getöntes vorgezogen. Gerade der Hauptreiz von Shannons Kunst, die entzückende Feinheit des Striches, wie wir sie in »The Letter«, »Fantastic Dress« und »The Hand-Mirror«, die Porträte nicht zu vergessen, bewundern, die seiner Auffassung so vollkommen entspricht, geht hier völlig verloren; und auch an Klarheit der Zeichnung und Komposition läßt sich etwa ein Blatt wie »The Morning« mit den »Ministrants« nicht vergleichen.

Die englische Radierung vertritt M. Bone mit einigen seiner geschätzten Landschaften: »Wilmington«, »Pollockshaws«, »Elizabethan Domesticity«.

Um zu der deutschen Graphik zu kommen und mit Süddeutschland anzufangen, so zeichnen sich Schmoll von Eisenwerths neuerworbene kleine Farben-Holzschnitte und -Algraphien durch die außerordentlich geschmackvollen, zart abgetönten Farben und das Licht aus. Ein Schabkunstblatt, »Mittelzell auf Reichenau«, ist von Peter Halm, eine Radierung, »Hünengrab«, von Ubbelohde neu erworben. Albert Haueisen erinnert in seiner »Vesperzeit«, einer Darstellung von nachhaltiger Wirkung, stark an Millet in der Auffassung. Die Karlsruher Kunst war mit Trübners Porträten der Großherzoge von Baden und Hessen und Schrödters »Frühlingslandschaft« charakteristisch vertreten.

Wiener Graphik bedeutet Schmutzer, dessen vorzügliche Porträts von Rudolf von Alt, Karl Goldmarck

und Cahn-Speyer (Probedruck) erworben sind, zusammen mit einigen kleineren Blättern, wie »Der Kuß« und die »Landschaft mit dem Heuschober«. Daneben hingen Ferdinand Andris fröhliche Farbenlithographien (Darstellungen aus dem Landleben) und von Oswald Roux einige farbige Radierungen.

An Berliner Namen sind Einschlag, Alexander Liebmann, Artur Kampf und Käte Kollwitz zu nennen. Von Käte Kollwitz sind zum Teil als Geschenke der Künstlerin neben älteren Arbeiten auch die jüngsten erworben, so aus dem neuen Zyklus des Bauernkrieges »Der Sturm« in einem Probedruck. Mögen auch viele ihrer herben Kunst ablehnend gegenüber stehen und sich von ihren häßlichen Proletariertypen abgestoßen fühlen, es äußert sich doch eine so starke Persönlichkeit und ein so großes Können in ihren Werken, daß sie gerade bei einer wiederholten Betrachtung einer nachhaltigen Wirkung gewiß sind. *Dr. Marie Schuette.*

Paris. — Von Louis Legrand waren bei G. Pellet viele schon bestbekannte Arbeiten ausgestellt, wie der Christuskopf, Der Sohn des Zimmermanns, Mater dolorosa, die Tafeln zum »Gebetbuch« und andere, daneben auch einige kleine Trockenstiftarbeiten, Frauen oder kleine Mädchen in Landschaft oder in Innenräumen, von großer Feinheit der Ausführung. Diesen wirklich radierten Blättern hatte der Künstler auch einige Blätter beigefügt, die nach einem ihm eigenen Verfahren ausgeführt sind, wie Le Bedeau. Bekanntlich besteht dieses Verfahren darin, daß der Künstler mit einem Stift, den er sich selbst erfunden hat und dessen Zusammensetzung sein Geheimnis ist, unmittelbar auf das blanke Kupfer zeichnet wie auf gewöhnliches Papier. Die Platte wird dann gefirnißt und ins Bad gelegt. Die von dem Stift übergangenen Stellen haben den Firnis nicht festgehalten und werden von der Säure angegriffen. Das ist, wie man sieht, ein sehr rasches und bequemes Verfahren und sein Erfinder wenigstens erzielt damit ganz ausgezeichnete Erfolge.

Eine Ausstellung französischer Kunst des XVIII. Jahrhunderts veranstaltet die Nationalbibliothek vom April bis zum November 1906. Das Kupferstichkabinett wird seine schönsten Blätter dazu liefern und das Münzkabinett geschnittene Steine. Unter den letzteren wird das ganze Werk Jacques Guays zu sehen sein, der bekanntlich einer der Lehrer der Frau von Pompadour war. Außerdem will man noch eine Auslese der schönsten Miniaturen aus Privatbesitz in dieser Ausstellung vereinigen.

Bei Georges Petit fand die zweite Ausstellung (»Salon«) farbiger Originalradierungen statt. Bei der geringen Beteiligung — sie war viel schwächer als auf der ersten Ausstellung im Vorjahre — klang die Bezeichnung »Salon« etwas anspruchsvoll. Wenn diesmal Namen wie Besnard, Béjot, Jeanniot, Huard, Steinlen, Willette, Colin, Bracquemond und andere fehlten, so spricht dies keineswegs für eine sehr große Lebensfähigkeit des Unternehmens. Immerhin waren noch genug wertvolle Arbeiten zu sehen. So von Raffaëlli, dem Hauptveranstalter, von Cottet, Gaston de Latenay, Houdard, Frau Marie Gautier, Thaulow, Boutet de Monvel, Müller, Paillard, Prouvé, Taquoy, Pierre Roche und anderen.

Auf dem letzten »Salon d'Automne« waren, was die Graphik anbelangt, keinerlei neue Bestrebungen oder neue technische Versuche zu bemerken. Es waren auch nur schon bekannte Künstler, die ausstellten. Am anregendsten war die der Buchkunst gewidmete Abteilung. Daraus sei besonders eine neue Arbeit Lepères hervorgehoben, farbige Holzschnitte zum Lob der Torheit des Erasmus von Rotterdam. Nicht vergessen seien auch auf diesem Gebiet die feinen Illustrationen Leheutres zum Dominique Fromentins, Rodins Zeichnungen für den Garten der Qualen von Mirbeau und Pierre Roches Gypsographien zu dem Buch, das der bekannten Tänzerin Loïe Fuller gewidmet ist. *C.-J.*

Besançon. — Die erste historische Ausstellung, die der Kunst einer einzelnen Provinz Frankreichs ausschließlich gewidmet ist, soll zu Besançon im Laufe des Jahres 1906 stattfinden. Einen Glanzpunkt dieser Ausstellung werden auch die Handzeichnungen des XVIII. Jahrhunderts bilden, die der Baumeister Paris von den Künstlern als Geschenk erhalten und der Stadt Besançon hinterlassen hat: Arbeiten von Fragonard, Hubert Robert, Vanloo, Boucher, Saint-Aubin, Vincent und anderen. *C.-J.*

Vermischte Nachrichten.

Pariser Versteigerungen. — Einige auf den letzten Pariser Kupferstichauktionen erzielte Preise werden für unsere Leser vielleicht von Interesse sein. 1. Sammlung des Herrn Louis Germeau: Marceau, General der Republik, (in Farben) 555 Fr.; sechs Blätter aus der Folge des Londoner Kaufrufes, nach Wheatley, (in Farben) 4400 Fr.; eine Zeichnung von Viktor Hugo, Ruine mit einer Brücke, 410 Fr.—2. Sammlung »H.-J.-M.«: Zwei Gouacheblätter von J. B. Mallet, La Réprimande und La Toilette, 5700 Fr.; Hoin, La Consultation de l'oracle, Gouache, 16.000 Fr. — 3. Sammlung von F. Maindron: Lithographien Daumiers, 132 Nummern, zusammen ungefähr 500 Blätter, 5.300 Fr. — 4. Unbenannte Sammlung: Cazenave, L'Optique und L'Amour couronné, nach Boilly, 1.600 Fr.; Bonnet, Frau Baudoin, nach Boucher, 2.550 Fr.; Debucourt, Le Compliment, 450 Fr.; Le Songe realisé, 345 Fr.; Il est pris und Elle

est prise, (zwei Blätter) 595 Fr.; N. de Launay, Le Petit jour, nach Freudeberg, 1.180 Fr.; Janinet, L'agréable négligé, nach Baudouin, 2.010 Fr.; Ah! le joli Chien und Le Petit Conseil, nach Lavreince, 2.500 Fr.; L' Indiscretion 2.120 Fr.; G. de St. Aubin, Le Bal paré, Le Concert, 695 Fr.; Tardieu, Die Einschiffung nach Cythere, nach Watteau, 800 Fr. — 5. Sammlung von Lagleune: Dagoty, Marie Antoinette, 3.555 Fr. *C.-J.*

Besprechungen neuer Erscheinungen.

ABC in Bildern von Alexander Benois, St. Petersburg 1905.

Die Zahl russischer illustrierter Kinderbücher, welche auf wirklich künstlerischen Wert Anspruch haben, ist bisher recht gering und beträgt wohl kaum mehr als ein Dutzend. Vor allem sind hier die drei bis vier von Mamontoff zu äußerst populären Preisen herausgegebenen Büchlein S. Maljutine mit ihren eigenartig phantasievollen, oft in satter orientalischer Farbenpracht erglänzenden Bilder zu nennen, in denen jedoch die Beherrschung der Form häufig viel zu wünschen übrig läßt, denn die von N. Bilibin illustrierten Märchen in ihrer allzu starren, trockenen und zeichnerisch wenig befriedigenden Stilisierung, sowie die in ähnlicher Manier gehaltenen Bilderbücher Lißners und schließlich die von Viktor Wassnetsoff geschmackvoll, doch wenig individuell illustrierte Puschkinsche Ballade »Das Lied vom Oleg«. Man müßte noch dreier verstorbener, talentvoller Künstler gedenken, welche gerade auf diesem Gebiet Schönes und Eigenartiges geschaffen haben, wenn ihre diesbezüglichen Zeichnungen weiteren Kreisen zugänglich gemacht worden wären. Aber leider sind die farbigen Illustrationen des Grafen Sollohub zu einer Puschkinschen Märchendichtung, welche vor vielen Jahren in der Zeitschrift »Artist« erschienen und die wohl chronologisch als erste gelungene Probe moderner stilistischer Illustration auf russischem Boden zu betrachten sind, später nicht mehr reproduziert worden und daher jetzt fast vergessen. Ebenso sind die Illustrationen des im vorigen Jahre verschiedenen jungen Malers Rjabuschkin, von denen einige Proben das größte Interesse erweckten, fast gar nicht veröffentlicht, und die Märchenbilder der sehr begabten Elena Poljenoff, welche in verschiedenen Zweigen der dekorativen Kunst so anregend gewirkt hatte, lassen noch immer auf ihr seit langem angekündigtes Erscheinen warten.



Aus dem ABC in Bildern von Alexander Benois.

Die angeführten Kinderbücher sind vor kurzem durch ein neues Heft bereichert worden, das »ABC in Bildern« von Alexander Benois, herausgegeben von der offiziellen Expedition zur Herstellung von Staatspapieren, wie sich die russische Reichsdruckerei in St. Petersburg nennt. Alexander Benois ist Maler, Zeichner und zugleich einer der bekanntesten, modernen, russischen Kunstschriftsteller. In der letzten Eigenschaft hat er sich als temperamentvoller, stilistisch glänzender, aber auch oft recht parteiischer Kritiker gezeigt. Als Künstler besticht Benois vor allem durch sein starkes zeichnerisches Talent und einen hohen, für russische Verhältnisse seltenen Grad künstlerischer Kultur. Zeugnis hievon sowie für seine große Vorliebe zur Kunst des XVIII. Jahrhunderts und der Empirezeit, von welchen er umfassende Kenntnisse besitzt, gibt eine lange Serie malerisch reizvoller Interieurs und Ansichten russischer Kaiserschlösser und Gärten, kleiner, suggestiver Bilder aus Versailles — meist in Aquarell, Pastell und Buntstift — und trefflicher Illustrationen, so z. B. zum »Ehernen Reiter« von Puschkin. In den meisten dieser Werke hat das feine Stilgefühl des Künstlers es verstanden, den Geist der Epoche in überzeugender Weise zu erfassen und wiederzugeben.

Von seinem neuesten Bilderbuch läßt sich dies leider nicht sagen, und hier, im Reiche der Kinderwelt, scheint sich A. Benois viel weniger sicher zu bewegen. Auf diesem Gebiet gelingt es ihm nicht allzu oft, die Lokalfarbe zu treffen, welche die oben zitierten Werke auszeichnet. Es kann ja auch nicht wundernehmen, daß einem Zeichner, wie wir ihn charakterisiert haben, das Naive etwas fern liegt und daß in seinen Schöpfungen das Gemüt eine viel geringere Rolle spielt als der Geist. Man möchte sogar behaupten, daß für den gegebenen Zweck zu viel Esprit verausgabt wurde und daß in vielen dieser Zeichnungen eine Überladenheit zu Tage tritt, welche sonst Benois nicht eigen ist. Sollte ihn vielleicht die Furcht, von dem kleinen Publikum nicht genügend verstanden zu werden, zu diesem Überfluß von Details verleitet haben? Mit Unrecht, denn weniger wäre hier sicher mehr gewesen.

Im allgemeinen ist das anderthalb Dutzend Zeichnungen, aus welchen das »ABC« besteht, von verschiedenem und ungleich künstlerischem Wert. Das Talent des Künstlers zeigt sich hier von seinen besten und von seinen schwachen Seiten, wobei letztere allerdings überwiegen. Er bleibt stets der geistreiche Vignettist und Illustrator, dem für die plastische Darstellung eines Begriffs für eine Umrahmung oder Frontispiz witzige Einfälle in reichem Maße zur Verfügung stehen und der nur selten banal wird. Aber die lyrische Note, das Sentiment und der Born frisch sprudelnder Phantasie scheinen ihm zu fehlen. Und so wirken die meisten seiner phantastischen Kompositionen, wie der Prophet Jonas mit dem Walfisch, die Elfenfahrt, der Wald in Mondbeleuchtung, das Lebkuchenhaus etc., recht trocken, kleinlich und überladen. Ebenso läßt er uns in seinen realistischen Kinderszenen sowie in seinen landschaftlichen Motiven, welche übrigens ganz und gar nicht russisch anmuten, kalt und verletzt sogar hin und wieder durch allzu grelle Farbengebung. Es ist in diesen Bildern etwas Gekünsteltes, primitiv sein Wollendes, das wohl auch manche Kinder herausfühlen dürften. Am stärksten zeigt sich Benois auch hier auf seinem Lieblingsfeld — dem historischen Genrebild. Hier, wo er seiner Natur keine Gewalt anzutun braucht, wo er an das spezielle Kinderpublikum gar nicht zu denken scheint und wo der

perfekte Kunsthistoriker mit dem Künstler Hand in Hand geht, steht letzterer auf der Höhe seiner Kunst und bleibt von allen Mängeln frei, die die Wirkung seiner modernen und phantastischen Blätter beeinträchtigen. Diese historischen Zeichnungen sind, trotz so manchem Detail, stets breit gehalten und gehören nicht nur im vorliegenden Album zum Besten, sondern sind auch an und für sich vorzüglich. Ganz reizend und voll feiner Stimmung ist die elegante Rokokogesellschaft, die vom Balkon eines Petersburger Palastes durch Fernrohre den nordischen Sternenhimmel betrachtet; sehr schön und poetisch ist die altrussische Zarin, wie sie mit zwei dicken Begleiterinnen ihren Terem verläßt, und geradezu meisterhaft sind die um eine mächtige Kugel purzelnden, bunten Clowns, die eine steife Hofgesellschaft — Epoche der Valois — zu ergötzen scheinen. Auch farbig sprechen diese drei Blätter, besonders das letztere, am meisten an, obwohl, wie bereits bemerkt, Benois im allgemeinen kein feiner Kolorist ist. Allerdings mag ja die lithographische Wiedergabe der Zeichnungen manche schreiende Farbenzusammenstellung verschuldet oder zum mindesten übertrieben haben. Sehr gut sind ferner die humoristisch aufgefaßte, stilgerechte Tischgesellschaft aus der Zeit Peters des Großen mit dem aus einem angeschnittenen, ungeheuren Kuchen hervorkriechenden Zwerg, der mit Rokokophantasie kostümierte Mohr vor einer gelben Portiere, der Biedermeier-Stutzer etc.

Natürlich werden die meisten Beschauer des »ABC« diesen Intentionen des Künstlers und seinen Finessen nicht gerecht werden können. Gehört doch Alexander Benois zweifellos zu jener Sorte von Künstlern, die sich dem Geschmack eines ästhetisch primitiven Publikums nur selten anzupassen vermögen und deren Raffinement nur auf einer gewissen Stufe künstlerischer Kultur genossen werden kann.

P. Ettinger.

Jean Dominique Ingres. Master of pure draughtsmanship. Twenty-four plates in Rembrandt photogravure and a monograph by Arsène Alexandre, edited by Walter Shaw Sparrow. London, Hodder & Stoughton 1905.

Ein geschmackvoll ausgestatteter Folioband mit vierundzwanzig zum großen Teil ganz vorzüglichen Rembrandtotypien nach Bildern und Zeichnungen Ingres' wird uns hier zu dem unglaublich billigen Preis von zehn und einem halben Shilling angeboten. Nicht nur in England, wo Ingres noch verhältnismäßig wenig bekannt zu sein scheint, sondern auch in Deutschland und Österreich wird das Werk sicherlich viele Liebhaber finden. Die Bildniszeichnungen Ingres' zu bewundern, wird man nicht müde: sie sind bei aller Leichtigkeit des Schaffens von einer Ehrlichkeit, die unübertrefflich bleibt, und zeigen bei aller Objektivität der Auffassung einen höchst persönlichen Stil, der freilich sehr verschieden ist von jener Originalität, die ein großer Denker die jetzige geistige Pest genannt hat. Die Gestalten, die Ingres gezeichnet hat, leben heute vor uns, wie sie zu seiner Zeit gelebt haben, und geben uns ein unvergleichliches Bild der Kultur einer bestimmten Epoche. Neben den Zeichnungen sind in dem neuen Werk auch einige Gemälde wiedergegeben, die wir nicht ganz mit der gleichen Freude betrachten; manche davon freilich, wie besonders das Bildnis Bertins im Louvre, wird man ebenso hoch stellen wie die Zeichnungen. Daß unter den Reproduktionen die »Quelle« im Louvre fehlt, tut mir leid, weil dieses Bild mir — abgesehen von den Bildnissen — das liebste Werk Ingres' ist. Als begleitender Text dient eine kurze feuilletonartige Plauderei von Arsène Alexandre, von der ich nicht sicher bin, ob sie dem mit Ingres' Werken unbekannten Leser eine klare Vorstellung von der Bedeutung des großen Meisters zu geben vermag.

G. G.

Alfred Lord Tennyson, Poems. With illustrations by **Eleanor F. Brickdale.** London, George Bell und Sons, 1905.

Die Illustrationen zur vorliegenden Auswahl von Tennysons Gedichten sind ein neuer Beweis für den feinen Geschmack, der der englischen Buchkunst überhaupt eigen ist. Die Künstlerin, die die Illustrationen gezeichnet hat, Miss Eleanor F. Brickdale, gehört nicht zu den hervorragendsten und eigenartigsten Vertretern dieses Kunstzweiges, hat aber ihre Aufgabe mit einem so feinen Verständnis für den Sinn der Gedichte und für die dekorative Wirkung des Buchschmucks gelöst, wie es nur sehr wenigen Künstlern des Festlandes möglich sein dürfte. Ihre Kunst geht im letzten Grunde auf die noch heute höchst wirksame präraphaelitische Bewegung zurück und hat zu Byam Shaws Werken am meisten Beziehungen. Was diese Illustrationen zu Tennyson, wie auch andere englische illustrierte Bücher auszeichnet, ist das Fortschreiten auf dem gesunden Boden einer ausgezeichneten künstlerischen Tradition; deshalb fehlt auch die verdammenswerte Sucht nach Originalität, die ähnliche Erzeugnisse des Festlandes oft so ungenießbar macht. Besonders vortrefflich sind die Kopfleisten und Schlußvignetten, die ohne den allgemeinen Charakter der englischen Buchillustration zu verleugnen, genug des Eigenartigen bieten und zum Teil von großer Schönheit in der Linienführung sind. Ich möchte hier nur auf eine der Illustrationen zu dem Gedichte »Die Prinzessin« auf Seite 279 aufmerksam machen, worin die Aufgabe einer reinen Rundkomposition aufs glänzendste gelöst ist. Nicht ganz so glücklich ist die Künstlerin in den Vollbildern, in denen sie oft auf eine bildmäßige, tonige Wirkung ausgeht, die zu dem linearen Charakter der Umrahmung und auch der Vignetten in einem nicht ganz erfreulichen Gegensatz steht. Jedenfalls ist aber dieser neue Band der »Endymion Series«, die uns unter anderem schon Robert Anning Bells Illustrationen zu Keats, zu Shelley und zu den altenglischen Lyrikern von Spenser bis zu Milton gebracht hat, mit Freude zu begrüßen.

G. G.

Publikationen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung. Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Herausgegeben von **Franz Wickhoff.** I. Band: **Die illuminierten Handschriften in Tirol.** Von **Hermann Julius Hermann.** II. Band. **Die illuminierten Handschriften von Salzburg.** Von **Hans Tietze.** — Leipzig. K. W. Hiersemann. 1905.

Miniaturen (im Sinne von gezeichneten und gemalten Buchillustrationen) sind uns, wenn wir von den ägyptischen mit Bildern geschmückten Papyrushandschriften absehen, vom Ausklang der Antike an bis hinauf ins XVI. Jahrhundert erhalten, also von der Zeit an, da sich die Rolle in unser Buch zu verwandeln begann, bis in die Zeit, da sich das gedruckte Buch bereits ungefähr hundert Jahre hindurch eingebürgert hatte und das geschriebene neben ihm nur mehr ein Scheindasein führte. Schon dieser lange Zeitraum allein macht es begreiflich, daß die Miniaturen von der allergrößten kunstgeschichtlichen Bedeutung sind, besonders aber die aus dem frühen Mittelalter, aus dem uns keine Tafelbilder und nur sehr wenige und gewöhnlich arg zerstörte Fresken erhalten sind. Am Ausgang des Mittelalters wiederum nehmen sie, insbesondere in den Papierhandschriften die Stellung der sonst aus dieser Zeit nicht allzu reichlich erhaltenen Handzeichnungen ein und sind da zum Beispiel als Behelfe für das Studium des frühen Kupferstichs und Holzschnitts geradezu unerläßlich. Im XVI. Jahrhundert endlich stehen sie in engem und aufschlußreichem Zusammenhang mit den Tafelbildern. Da die Miniaturen Bücher illustrieren, die alles Mögliche behandeln, so gesellt sich zu ihrem kunsthistorischen Wert ein kaum geringerer kulturgeschichtlicher, und speziell für Trachten- und Waffenkunde jener frühen Epochen sind sie geradezu die Hauptquellen. Dieser Wichtigkeit der Miniaturen, die sich für jeden der angeführten Gesichtspunkte durch ihre verhältnismäßig leichte und sichere Datierbarkeit und Lokalisierbarkeit steigert, entspricht aber durchaus nicht ihre Kenntnis und Verwertung. Schon der Umstand, daß sie sich in Handschriften, die ja nur in je einem Exemplar vorhanden und häufig Kostbarkeiten allerersten Ranges sind, befinden, erschwert ihre Zugänglichkeit. In großen Bibliotheken sind wohl in der Regel ein paar Zimelien ausgestellt, und da sieht man dann günstigsten Falles in einem Buche zwei illuminierte Seiten. Auf Ausstellungen sind sie, wenn man von der wohl einzigartigen 1902 in der Wiener Hofbibliothek veranstalteten absieht, aus leicht begreiflichen Gründen auch nicht zu finden. Sind sie also, was

die Zugänglichkeit der Originale betrifft, Bildern und Statuen gegenüber, die in Museen und Galerien jedermann nach Belieben betrachten und studieren kann, im Nachteil, so sind sie es hinsichtlich ihrer Reproduktionen nicht minder. Photographien nach Miniaturen, wie die um billiges Geld käuflichen nach Gemälden und Standbildern, gibt es nicht, und namentlich die älteren Werke, die Miniaturen in reicherem Maße abbilden, sind äußerst kostspielig und in ihren Reproduktionen dennoch wenig verläßlich. Mit der mangelhaften Publikation in dem geschilderten Sinne hängt es aber zusammen, daß sie auch wissenschaftlich noch lange nicht so verwertet sind, wie sie es verdienen und erheischen. In der ersten Hälfte und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hat man zum Beispiel in den großen kulturgeschichtlichen Werken von Du Sommerard, Lacroix-Seré und Labarte ziemlich wahllos einzelne interessantere Miniaturen aus verschiedenen Manuskripten reproduziert, oder man hat den durch besonderen Reichtum und Kunstwert ausgezeichneten Bilderschmuck einer bestimmten Handschrift veröffentlicht, wie es zum Beispiel beim Gebetbuch der Königin Anna von Bretagne geschah, oder endlich man hat gleich Westwood in seinem großen Tafelwerke über angelsächsische und irische Miniaturen, freilich mehr von antiquarischen und künstlerischen, als von kunsthistorischen Rücksichten geleitet, eine Auswahl von Miniaturen einer bestimmten Schule wiedergegeben. Spielte bei den Publikationen dieser Art die Abbildung die Hauptrolle und trat sie dagegen in den zum Teil heute noch wertvollen Zusammenstellungen von illuminierten Handschriften in den Reise- und Sammelwerken von mehr oder minder kundigen Liebhabern, wie zum Beispiel Dibdin oder Waagen hinter dem beschreibenden Wort ganz oder stark zurück, so setzten die wissenschaftlichen Einzelpublikationen, in denen auf Text und Abbildung gleiche Sorgfalt verwendet wurde, erst später ein. Ich denke an Arbeiten wie die von Hubert Janitschek, der auch in seiner Geschichte der deutschen Malerei den Miniaturen einen breiten Raum widmete, von Franz Xaver Kraus, von Franz Wickhoff und seinen Schülern Julius von Schlosser, Hermann Julius Hermann, Max Dvořák, von Artur Haseloff und anderen. In dieser Literatur wurde die betreffende Handschrift wissenschaftlich fixiert, als Glied einer Kette betrachtet und hie und da wie zum Beispiel die Wiener Genesis von Wickhoff geradezu zum Ausgangspunkt für die Darstellung einer ganzen wichtigen Kunstepoche genommen. Neben diesen Publikationen gehen natürlich heute noch wie vordem jene einher, die entsprechend der wachsenden Leistungsfähigkeit der photomechanischen Reproduktionsmethoden immer vorzüglichere Abbildungen bringen, sonst aber nichts anstreben, also textlich nichts oder so gut wie nichts bieten (zum Beispiel die noch nicht abgeschlossene Publikation des Breviarium Grimani), oder solche, die eine häufig von ernstem Text begleitete Auswahl von Miniaturen einer bestimmten Bibliothek abbilden (zum Beispiel die alte Publikation von Kobells über die Münchener Bibliothek und die neuere Beissels über die Vaticana). Eine neue und höchst bedeutende Wendung aber gaben schließlich der Miniaturenforschung Werke wie Vöges »Deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends«, Swarzenskis »Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts«, Haseloffs »Thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts« und ähnliche, die sich alle die erschöpfende wissenschaftliche Behandlung der einer bestimmten Schule angehörenden Miniaturen zum Ziele setzten.

In die Zeit nun, welche zwischen dem Erscheinen von Vöges und Haseloffs Büchern (1891—1897) verstrich, fällt der Beginn des Unternehmens, von dem hier zu sprechen ist. Nicht nur Arbeiten wie die obenerwähnten Einzeluntersuchungen, sondern auch solche wie die Vöges, die einen ganzen großen Komplex von illuminierten Handschriften zum Gegenstand hat, zeigten, woran es vor allem gebrach. »Monumentorum artis qui novit unum, novit nullum, qui novit milia, novit unum«, hatte einst der alte Gerhard gesagt und selbst in seinen »Auserlesenen Vasenbildern« ein Kompendium geschaffen, das die klassische Archäologie heute noch nicht entbehren kann. In ähnlicher — wenn auch durchaus nicht in gleicher — Weise galt es auf dem Gebiet der modernen Kunstgeschichte für die Miniaturen zu sorgen. Ein Korpus, ein kritischer Katalog der mit Miniaturen ausgestatteten Manuskripte mußte geschaffen werden, wenn die Forschung vorrücken sollte. Diesen Gedanken gefaßt und zu seiner Verwirklichung dadurch den ersten, wichtigsten Schritt getan zu haben, daß er die Anlegung eines »Beschreibenden Verzeichnisses der illuminierten Handschriften in Österreich« anregte und durchsetzte, ist das große Verdienst Franz Wickhoffs. Zwei Umstände waren es, die seinem Plan vom Anbeginn an förderlich entgegenkamen: einmal der Reichtum Österreichs an miniaturengeschmückten Manuskripten und dann die Verbindung der kunstgeschichtlichen Lehrkanzel an der Wiener Universität mit dem Institut für österreichische Geschichtsforschung. Hier erfährt der junge Kunsthistoriker die diplomatische und paläographische Schulung, die gerade für die Beschäftigung mit den Miniaturen unumgänglich notwendig ist. Mitglieder des Instituts sind es daher auch, die, durch Staatsstipendien unterstützt, das Material sammeln, und absolvierte Mitglieder sind es, die unter der Leitung Wickhoffs die einzelnen Bände publizieren. Das Unterrichtsministerium hat zur Bestreitung der Kosten der Vorarbeiten und der Drucklegung der ersten beiden Bände Subventionen verliehen, und so hat man es erfreulicherweise mit einem Unternehmen zu tun, das sozusagen außen und innen österreichisch ist.

Zwei Bände liegen bereits vor, der eine, der Tirol behandelt, von Hermann Julius Hermann, der andere, der das Kronland Salzburg umfaßt, von Hans Tietze bearbeitet. Kärnten ist im Manuskript ganz, Böhmen zum größten Teil vollendet, und auch die kostbaren Schätze an illuminierten Handschriften im Besitz des Allerhöchsten Kaiserhauses sind nahezu vollständig verzeichnet, so daß das Erscheinen der nächsten Bände nicht nur bereits sichergestellt, sondern auch in Bälde zu erwarten ist.

Innerhalb des einzelnen Bandes ist folgende Anordnung eingehalten: In den durch die alphabetisch aufeinander folgenden Aufbewahrungsorte gegebenen Abschnitten sind die einzelnen Handschriften nach einer laufenden Nummer aufgezählt; Ziffern am Rande zählen alle in dem Band besprochenen Handschriften. Jeder einem Codex gewidmete Absatz enthält in der Überschrift Signatur und Titel. Daran schließen sich die Angabe der Sprache und des Formates sowie die Datierung. Die darauffolgende knappe Beschreibung gibt den Schreibstoff, die (vom ersten Folio genommenen) Maße und die Anzahl der Blätter an und charakterisiert die Schrift, den künstlerischen Schmuck und den Einband. Dann wird die Schule bestimmt und die Handschrift möglichst genau datiert und werden eventuell Schreiber, Miniator und Besteller angeführt, sowie die Provenienzen und alle Signaturen mitgeteilt. Eine kurze Beschreibung der Miniaturen, Randleisten und Initialen macht den Abschluß. Ein ausführliches Register am Ende eines jeden Bandes verleiht der ganzen Publikation erst ihren vollen Wert. Es zerfällt in folgende Rubriken: 1. Alphabetisches, 2. Chronologisches Verzeichnis der beschriebenen Handschriften, 3. Sachregister, 4. Verzeichnis der Abbildungen. Besonders dankbar muß man für die ungemein ausführlich und sorgfältig gearbeiteten Abteilungen 2 und 3 sein. In ersterer sind innerhalb der einzelnen Jahrhunderte die Handschriften nach Schulen zusammengestellt, in letzterer findet man nicht nur die Schreiber, Miniatoren, Besteller, Provenienzen und namentlich alle ikonographisch irgendwie bemerkenswerten Darstellungen, sondern auch alles mögliche sonst Interessierende verzeichnet. Für die Leser unserer Zeitschrift sei besonders hervorgehoben, daß unter den Schlagwörtern »Kupferstiche« und »Holzschnitte« alle in den Handschriften eingeklebten graphischen Blätter aufzufinden sind. Die ebenso reichhaltige wie wohlüberlegte Auswahl der Abbildungen gibt in charakteristischen Beispielen eine Vorstellung von dem Illustrationsschmuck der einzelnen Codices. Künstlerisch besonders hervorragende Miniaturen sind in Lichtdrucktafeln (der erste Band enthält sogar Heliogravüren) wiedergegeben, die anderen in Autotypien, die leider das fürchterliche Kreidepapier, auf dem ein solches Werk unter gar keiner Bedingung gedruckt werden sollte, verschuldet haben.

Die beiden Bände sind naturgemäß verschieden, nicht nur der Anzahl, sondern auch dem kunstgeschichtlichen Werte der in ihnen verzeichneten Handschriften nach. Tirol enthält die weitaus größere Menge und auch die kostbareren Stücke. Das Vorwort des ersten Bandes (es wäre seinem Inhalt nach richtiger als Einleitung zu bezeichnen gewesen) gibt an der Hand eines Überblicks über den Handschriftenbestand des Landes zugleich eine vorzügliche Darstellung der

Entwicklung der Miniaturenmalerei. Ich bedaure, daß diesem Beispiel im zweiten Band insofern nicht gefolgt wurde, als dort nur kurze Resumés der an einem Orte vorhandenen Handschriften an die Spitze der einzelnen Abschnitte gestellt wurden. Die Übersicht im Tiroler Bande, deren typographische Gliederung leider etwas unklar ist, gibt ein beinahe überraschendes Bild von der Fülle und Mannigfaltigkeit der dortzulande in festem Besitz befindlichen illuminierten Handschriften. Es sind nicht nur von der Karolingerzeit an bis ins XVI. Jahrhundert hinauf fast alle deutschen Schulen vertreten, sondern es finden sich auch wertvolle italienische, niederländische und sogar französische Handschriften.

Aufs Geratewohl Einzelnes aus den beiden Bänden herauszugreifen hätte wohl wenig Sinn und systematisch auch nur auf das Wichtigste hinzuweisen wäre hier, wo der Raum beschränkt ist und es eigentlich nur darauf ankommmt, über Ziel und Art des ganzen Unternehmens zu orientieren, ebensowenig am Platz. Darum sei nur nochmals betont, daß beide Bände ein geradezu immenses Material vorführen, das nach den verschiedensten Richtungen hin belehrend und aufklärend wirken wird und daß dementsprechend von den beiden Verfassern, besonders aber von Hermann, eine riesige Arbeit geleistet wurde, eine echte, ehrliche und entsagungsvolle Gelehrtenarbeit, fleißig, scharfsinnig und sorgfältig und von einer Bedeutung, welche die eines verwandten Werkes auf dem Gebiete einer anderen historischen Wissenschaft weit übertrifft, da leider die Kunstgeschichte noch immer der Tummelplatz für alle Art Dilettantismus ist. Die interessierte wissenschaftliche Welt kann daher den Verfassern der ersten beiden Bände sowie dem Urheber und Leiter des ganzen Werkes nur herzlichst Dank wissen und wird ihn hoffentlich dadurch bekunden, daß sie die Bände ausgiebigst benützt und dem Unternehmen recht bald in anderen Ländern entsprechende, ergänzende an die Seite stellt. Inmitten des Wustes von kunstgeschichtlicher Schundliteratur, den jeder Tag auf den Markt schleudert, wirkt dieses Werk wie ein starker Trost, und die Wiener Schule, die heutzutage wegen ihrer rücksichtslosen kritischen Scheidung der Spreu vom Weizen namentlich im Reiche draußen arg im Verruf steht, hat gerade durch das »Beschreibende Verzeichnis« wieder einmal den Beweis erbracht, daß sie ein Recht hat, mit anderen scharf ins Gericht zu gehen.

Die beiden Bände sind zum Jubiläum des 50jährigen Bestandes des Instituts für österreichische Geschichtsforschung erschienen, und der erste ist Theodor R. v. Sickel gewidmet. *Arpad Weixlgärtner.*

Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München, F. Bruckmann, 1905.

Ein glänzend geschriebenes, persönliches Buch, das sehen lehrt und sicherlich vielen die Kunst Dürers näher bringen wird. . . Daß man es mit Interesse, ja mit Spannung liest, ist gewiß nicht das kleinste Lob, das ihm gezollt werden muß. Wölfflin sagt selbst, was das Buch nicht sein will: »der erwartete Dürer«. Weniger klar drückt er in der Vorrede aus, was es wirklich ist: eine persönliche Auseinandersetzung seines Autors mit der Kunst Dürers, wohlverstanden mit der Kunst Dürers, nicht mit Dürer. Wölfflin stammt vom großen Burckhardt ab, und dessen gewaltiger Geist hat an vielem Anteil genommen, nur nicht an deutscher Kunst, an deutschem Wesen. Das scheint ihm, schweizerisch, wie es ihm zunächst entgegentrat, niemals recht behagt zu haben. Auch Wölfflin hat sich bisher so gut wie nicht mit deutscher Kunst abgegeben, er ist im Bann der italienischen Renaissance gestanden. Von ihr her führt ihn sein Weg zu Dürer, der »klassischen Kunst« entnimmt er den Maßstab, mit dem er Dürer mißt. Das ist ein Standpunkt, von dem aus bisher das Problem von Dürers Kunst gleich konsequent und eindringend noch nicht behandelt wurde, ein Standpunkt, der von vornherein neue ergebnisreiche Beobachtungen verbürgt; war es doch Dürer, der wie kein anderer seinen Zeitgenossen die italienische Kunst vermittelte und sich immer wieder von ihr anziehen ließ. So sieht Wölfflin eine Menge Neues, an dem der einseitig mit deutscher Kunst Beschäftigte leicht achtlos vorübergehen mochte. Aber wie der Wanderer, der in eine fremde Stadt kommt, zwar Dinge wahrnimmt, die dem stumpf gewordenen Blick des Einheimischen nichts mehr zu sagen wissen, das innerste Wesen der Stadt, das Herz ihrer Bewohner aber doch nur kaum richtig beurteilt und völlig erkennt, so scheint mir auch Wölfflin nur auf dem Umweg über den Verstand und gewissermaßen widerstrebend, nur gewaltsam und nicht immer gänzlich Vorurteile unterdrückend, zum eigentlichen Kern von Dürers Kunst vorgedrungen zu sein. Er tadelt nämlich mehr und macht sich öfter lustig, als sowohl mit einer unbefangenen Abwägung italienischen und deutschen Könnens, als auch mit ursprünglichem Nachfühlen von Dürers Art vereinbar wäre. Von Beispielen, die dies belegen, ist das ganze Buch voll. Ich möchte hier nur eine Stelle anführen, die mir für das eben Vorgebrachte besonders charakteristisch zu sein scheint. Nachdem Wölfflin (S. 72) am Tempelgang im Marienleben die quattrocentistische Gleichgültigkeit ausgesetzt hat, sagt er: »Wichtiger für ihn (Dürer) war jedenfalls das Architektonische hier: ein Stück italienisch antiker Baukunst, Bogen auf Säulen und Tore mit horizontalem Abschluß! Es ist kaum möglich, den Phantasieeindruck zu bemessen, den solche Dinge auf gothische Augen machten«. Und nun folgen die Worte, die zeigen, wie er sich auf die Einseitigkeit des ihm vom Herzen kommenden Urteils besinnt und sich bemüht, so zu denken, wie zu Beginn des 16. Jahrhunderts die deutschen Betrachter des Holzschnitts gedacht haben mögen: »Wir sehen nur das Unverstandene der Bildungen und es geht uns durch Mark und Bein, wenn Dürer mit dem Geländer in den Säulenstamm hineinsticht, wie man in eine Wurst sticht; damals aber hing an diesen Formen von jenseits der Berge der Zauber der Ferne und einer großen Vergangenheit«. Wie Wölfflin übrigens in seiner »Klassischen Kunst« das Quattrocento unterschätzt, so wird er auch in seinem Dürer der deutschen Kunst im allgemeinen und besonders der vordürerschen nicht gerecht. Es geht doch zum Beispiel nicht an, Schongauer bloß als Manieristen hinzustellen, bei dem »das Zierliche jeden Augenblick ins Gezierte überzugehen drohte«. Er hat doch auch die Colmarer Madonna gemalt, ein Werk, das gerade an Größe seinesgleichen sucht. Wenn Wölfflin S. 17 sagt: »Die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts hat keinen großen Charakter,« so darf er dann nicht (S. 24, Anm.) die Kunst Michel Pachers einfach beiseite lassen. Ja warum denn? In dem 1481 vollendeten Altar von St. Wolfgang steht ein ganz großes Kunstwerk vor uns, dessen Meister ein »Charakter« ist, wenn das Wort von irgendwem gebraucht werden darf, ein Kunstwerk, das durch und durch deutsch ist und doch italienischen Einfluß nicht verlaugnen kann. Gerade dieser Tiroler Künstler, dem vor Dürer eine Synthese deutscher und italienischer Kunst gelungen ist, hätte in einem Buche, dessen Hauptinhalt eigentlich Dürers Verhältnis zur gleichzeitigen italienischen Kunst ist, meines Erachtens nicht mit einer Fußnote abgetan werden dürfen. Wenn Wölfflin ferner S. 116 anläßlich der Stifterfiguren des Paumgartnerschen Altars — freilich etwas zweideutig — sagt: »Es bedeutet eine neue Gesinnung, als man zum erstenmal anfängt, die alten in Felder abgeteilten Flügel als eine Fläche aufzufassen und diese Fläche mit fast lebensgroßer Figur zu füllen«, so drängt sich einem der Argwohn auf, daß ihm die deutsche Kunst des XV. Jahrhunderts überhaupt nicht recht parat ist, denn solche große Figuren finden sich doch schon auf dem 1487 gemalten Peringsdörfferschen Altar. Wie Wölfflin seinerzeit die »klassische Kunst« einseitig für die Florentiner in Anspruch genommen und so indirekt den venezianischen Koloristen, die doch völlig gleichberechtigt jenen gegenüberstehen, das Recht auf Klassizität abgesprochen hat, so schenkt er, glaube ich, auch in seinem Dürer den koloristischen Bestrebungen der gleichzeitigen deutschen Kunst allzu wenig Beachtung. Seit dem Erscheinen von Thausings Buch haben wir Matthias Grünewald, Dürers Gegenpol in Deutschland, kennen und bewundern gelernt; in einem Dürer von 1906 durfte eine Parallele mit dem großen Aschaffenburger nicht wegbleiben.

Schon früher gab ich die Ersprießlichkeit des Vorgangs zu, Dürer einmal mit italienischen Augen anzusehen, bezweifelte aber zugleich, daß man gerade mittels dieses Verfahrens Dürer völlig gerecht werden, das Tiefste aus ihm hervorholen könne. Hiezu möchte ich noch einiges bemerken:

1. Bei der Betrachtungsweise, wie sie Wölfflin einzuschlagen beliebt hat, tritt wohl das, was an Dürer italienisch ist, besonders deutlich hervor, das aber, was an ihm spezifisch deutsch ist und was uns doch nicht weniger interessant und wertvoll ist, bleibt eigentlich ziemlich im Hintergrund. Man müßte einmal, was ich schon seit langem plane und

vorbereite, sorgfältig alle italienischen Kopien nach Dürer sowie die Urteile der Italiener über ihn sammeln und auf Grund dieses Materials zu konstatieren versuchen, was von seiner Art jenseits der Alpen besonderen Eindruck gemacht hat und was als fremd, als deutsch empfunden worden ist.

2. Wölfflin gilt von vornherein und uneingeschränkt die italienische Kunst zu Dürers Zeiten als die weiter entwickelte und als diejenige, welche den einzig richtigen Weg eingeschlagen hat, und daraus leitet er sich das Recht ab, an ihren Leistungen die der deutschen Kunst zu messen. Aber selbst wenn jenes der Fall wäre — tatsächlich trifft es wohl größtenteils (und zwar vor allem infolge der wunderbaren Fülle bedeutender Künstlerindividualitäten, womit Italien damals gesegnet war), aber keineswegs durchgehends zu, denn die Italiener waren den Deutschen wohl in der Anatomie, in der Perspektive und in der Monumentalität der Auffassung voraus, in der Erkenntnis aber, daß die Landschaft um ihrer selbst willen darstellungswürdig sein kann, und im Ausdrucke der Gemütsbewegungen standen sie ihnen ebenso wie in der Technik des Kupferstichs und Holzschnitts nach, und was das Kolorit betrifft, darf eben bei einer Parallele auf den gigantischen Farbenzauberer Grünewald nicht vergessen werden, der auch in Venedig nicht seinesgleichen findet,[1] — aber selbst wenn sich, sage ich, das Übergewicht der italienischen Kunst über die deutsche auf das gesamte künstlerische Gebiet erstreckt hatte, so dürfte man dieser doch nicht von vornherein als schlecht anrechnen, was sie anders als jene hat. Tut dies der Kunsthistoriker, so stellt er sich ja auf einen Standpunkt, gar nicht so sehr verschieden von jenem laienhaften, von dem aus am japanischen Farbenholzschnitt gerügt wird, daß er des Schlagschattens und der Modellierung ermangelt. Suum cuique! Mit der Schule von Athen verglichen, erscheint sicherlich das meiste von Dürers Hand pimpelig. Raffael hat aber nichts gemalt, was sich Dürers Gräsergruppe oder seinem Häschen oder der Landschaft mit dem Weiherhäuschen ebenbürtig zur Seite stellen könnte, und es gibt sogar Stunden, in denen einem nach der Vertiefung in gewisse Passionsdarstellungen Dürers die Bewegtheit von Michelangelos Gestalten in der Sistina äußerlich vorkommen wird. Ich greife absichtlich zu diesen etwas krassen und trivialen Vergleichen, weil es, als ich mit heißem Kopf die Lektüre von Wölfflins Dürer beendet hatte, ähnlicher Erwägungen bedurfte, um jenes wehe Gefühl zu verscheuchen, das sich einstellt, wenn einem jemand etwas Teures, Hochverehrtes der Gloriole zu berauben sucht. Es brauchte einige Zeit, bis ich des Zwanges von Wölfflins Darstellung, die mir Dürer in ein bleiches, von der strahlenden Sonne der italienischen Kunst Licht borgendes Möndlein verwandelt hatte, wieder ledig ward und sich mir sein Bild, freilich um manchen Zug bereichert, wieder zurecht schob. Ich fühle deutlich, daß Wölfflin an einer solchen Wirkung seines Buchs keine Freude haben kann, daß er sie kaum begreifen wird. Wenn aber das Buch auf jemand wie mich, der sich einerseits von aller Deutschtümelei völlig frei weiß und andrerseits doch einigermaßen mit Dürer und der alten deutschen Kunst überhaupt vertraut ist, einen derartigen Eindruck macht, was für eine Vorstellung mag es erst in einem Kopf, der bisher noch nichts von Dürer gewußt hat, wachrufen? Und das Buch wird ohne Zweifel, und zwar auf lange Zeit hinaus den Begriff, den sich das große Publikum von Dürer macht, wie kein anderes bestimmen. Wölfflin selbst ist sich, wenn er es auch leider in seinem Werk nicht klar zum Ausdruck bringt, natürlich wohl bewußt, daß der Schlüssel zu Dürers Wesen nicht in Italien zu finden ist und daß es gerade nicht die italienische Kunst ist, der Dürer seine Größe zu verdanken hat. Dieses Bewußtsein des Verfassers äußert sich an mehreren Stellen, besonders deutlich am Schluß des geistreichen, wenn auch allzu mageren Kapitels über die Ehrenpforte, wo es heißt: »Hätte Dürer ganz aus eigenem einmal solch einen Phantasiebau machen müssen, wer weiß, wir hätten ein Wunderwerk bekommen, aus dem mit hundert Augen die Geister von Feld und Wald herausaahen«.

[1] Vgl. hiezu die bekannten Äußerungen Dürers: ». . . daß ich die Walchen fast lob in ihren nacketn Bildern und zuvor in der Perspettiva«. (L.-F., 254, 10 f.) »Dann offenbar ist, dass die teutschen Maler mit ihr Hand und Brauch der Farben nit wenig geschickt sind, wiewol sie bisher an der Kunst der Messung, auch Perspectiva und Anderem dergleichen Mangel gehabt haben«. (L.-F. 207, 35 ff.)

Einen breiten Raum im Buch nehmen die Stilanalysen ein. Sie machen hier wie in der »Klassischen Kunst« die Stärke des Autors aus. Im Vergleich des in Holz geschnittenen Werkes mit dem in Kupfer gestochenen führen sie sogar zu höchst beachtenswerten Ergebnissen: wie Wölfflin zum Beispiel die verschiedenen Rollen, die bei Dürer dem Kupferstich und dem Holzschnitt zufielen, auseinanderhält, wie er an einer Reihe geschickt gewählter Beispiele nachweist, daß dem mehr für die Kenner bestimmten Kupferstich auch die subtileren künstlerischen und gedanklichen Probleme vorbehalten waren, während der Holzschnitt, der auf ein größeres Publikum wirken sollte, vor allem nach dem »einfachsten und schlagendsten Ausdruck für die Sache« suchte, gehört für mich unter anderem zum Schönsten und Wertvollsten des ganzen Buches. Gleichwohl kann ich ein Bedenken gegenüber dieser Art wissenschaftlicher Behandlung von Kunstwerken nicht unterdrücken. Wie wir heutzutage bereits eine Kunstgeschichtschreibung haben, für welche die Erfindung der Farbenphotographie den Bankrott bedeutete, weil es ihr eben nur die weitschweifigste Aufzählung und Schilderung der Farben eines jeden Bildes möglich macht, so viel und so rasch zu produzieren, so bürgert sich auch immer mehr eine kunsthistorische Darstellungsform ein, die ihr letztes Ziel in der Erläuterung der Kompositionsprinzipien zu erblicken scheint. Wird diese Methode von einem Meister wie Wölfflin gehandhabt, so wird man ihr und ihren Resultaten ja mit vollstem Interesse folgen, in den Händen kleinerer Leute aber wird sie leicht zur langweiligsten Bilderbeschreibung und zum seichtesten ästhetischen Süßholzgeraspel. Nun gibt es ja viele Menschen, die mit den Werken der bildenden Kunst erst dann etwas anzufangen wissen, wenn sie ihnen in Worte umgesetzt werden. Auf dieses Publikum aber darf der Forscher (im Gegensatz zum Journalisten, der darunter seine dankbarsten Leser findet) keine Rücksicht nehmen, denn solchen Leuten wird die bildende Kunst immer ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Mit dieser Umprägung der Bilder in Abhandlungen oder Novelletten hätte meinem Empfinden nach auch Wölfflin etwas sparsamer verfahren und auch mit seinem persönlichen Geschmacksurteil hätte er ein bischen mehr zurückhalten sollen. Wenn er z. B. auf der Anbetung der Könige im Marienleben »die Neigung der Maria fraulich-süß und zart« findet und demgegenüber Ephrussis Beschreibung »une tête de Vierge . . . pleine de maniérisme et exprimant désagréablement le sentiment de piété que l'artiste a voulu rendre« als »merkwürdig ausgeglitten« bezeichnet, so ist damit gar nichts gesagt, es stehen bloß zwei Geschmacksurteile einander gegenüber, und der eine Leser wird dieses, der andere jenes zu dem seinen machen.

Schon Ludwig Justi hat in seiner gehaltvollen Besprechung von Wölfflins Buch[1] hervorgehoben, daß es für den Forscher kaum etwas Neues bringt, die neue Literatur zwar gewissenhaft benützt, in Streitfragen aber niemals Farbe bekennt. Daran anknüpfend, möchte ich hier berichtigend nachtragen, daß Wölfflin nicht, wie ich an anderem Orte[2] behauptet habe, die Zeichnungen mit dem verdächtigen Monogramm »vollständig ignoriert«, sondern daß er wohl die eine oder die andere erwähnt, freilich stets nur ganz nebenher und ohne sich dafür oder dagegen auszusprechen.

Zum Schlusse nur ein paar Bemerkungen: S. 2, Anm. 1. Dürers Selbstbildnis von 1484. Die Haare sind auf der abgewendeten Seite durchaus nicht roh ergänzt, sondern im Gegenteil völlig intakt. Was Wölfflin irreführt, sind die noch außer den Haaren sichtbaren, zum Teil aufgedröselten, lang herabhängenden Fransen der Mütze. S. 98 heißt es vom Adam und Eva-Stich von 1504, daß er nicht populär ist. Im XVI. Jahrhundert war er es gewiß, wie die häufige Benützung seiner Figuren bezeugt. Ich verweise nur auf das Paradies von Frans Floris in der Akademie der bildenden Künste zu Wien, auf dem die beiden Stammeltern einfach nach dem Kupferstich kopiert sind, und auf die Wappenzeichnung Hans Baldung Griens in der Albertina (v. Térey, III, 235), wo mit Ausnahme des rechten Armes, der gesenkt ist, die Eva wiederkehrt. S. 287, Anm. 3: Die drei Zeichnungen zu den Köpfen der Münchener Apostel (L. 72, 89 und 369) sind trotz Voll gewiß echt. Ich habe mir L. 72 und

[1] Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur, 1906, 1 ff.
[2] Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1906, 31.

L. 89 vor kurzem in Berlin eigens daraufhin angesehen und an ihnen absolut nichts finden können, das meinen Glauben an diese Blätter erschüttern könnte. Sie sind bloß sehr rasch und auf jene eigentümlich fahrige und im Detail unsichere, aber doch wieder einzig große und kühne Art gezeichnet, wie sie zu jener Zeit mehrmals vorkommt. Man vergleiche sie nur, wie dies Woldemar von Seidlitz,[1] der gleichfalls für sie eintritt, mit Recht tut, mit der Apostelreihe von 1523 auf grünem Grund.

Die Abbildungen sind im Verhältnis zu dem billigen Reproduktionsverfahren, das angewendet wurde, zumeist vorzüglich, und durchaus zu loben ist ihre Auswahl. Dagegen ist aufrichtig zu bedauern, daß dem Bande kein Personen- und Sachregister beigegeben wurde.

Arpad Weixlgärtner.

Werner Weisbach, Der junge Dürer. Drei Studien. Mit 31 Abbildungen in Netz- und Strichätzung und einer Lichtdrucktafel. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1906.

Weisbachs Buch ist gerade zur rechten Zeit erschienen. Wölfflin hat in seiner »Kunst Albrecht Dürers« die Jugend, jene Lebensperiode des Künstlers, die in den letzten Jahren nicht nur um die meisten Werke bereichert, sondern überhaupt mehr als eine andere aufgehellt wurde, freilich noch immer genug des Dunkeln und Rätselhaften aufweist, um den Forscher ganz besonders anzuziehen, sagen wir: mit allzu großer Zurückhaltung behandelt. Auch Weisbachs drei in einem Bande vereinigte Studien »Dürer und die deutsche Kunst des XV. Jahrhunderts«, »Der junge Dürer in seinen Beziehungen zum italienischen Quattrocento und zur Antike« und »Dürers Sturm- und Drangzeit« »beabsichtigen nicht, eine vollständige Jugendgeschichte Dürers zu geben«. Sie geben aber wenigstens in Wort und Bild eine umfassende und besonnene Zusammenstellung und Erörterung der in Betracht kommenden Arbeiten und der sich daran knüpfenden Fragen und bringen überdies manches beachtenswerte Neue bei. Die Zeit, bis zu der sie sich mit Dürer beschäftigen, wurde mit den Jahren 1500 bis 1501 abgegrenzt.

Die erste Studie handelt zunächst über die Nürnberger Malerschule vor Dürer. Wilhelm Pleydenwurff, der Stiefsohn Wolgemuts, wird als der Hauptmaler des Peringsdörfferschen Altars akzeptiert. Dann wird ein kurzer Überblick über die Nürnberger Buchillustration gegeben. Die ersten Nürnberger Bücher, für die das Heiligenleben von 1475 als Beispiel dienen kann, wurden in den Siebzigerjahren bei Johannes Sensenschmidt gedruckt. Ihre Illustrationen sind ziemlich rohe Konturholzschnitte fränkischen Charakters. Neben ihnen gehen die Volksbücher mit Titelholzschnitten einher, die in der handwerksmäßigen Weise der Brief- und Kartenmaler ausgeführt sind. Bezeichnend für diese Gattung sind die groben Titelblätter der Schwänke des Hans Folz. Um eine bewußte Hebung der Nürnberger Buchillustration scheint sich Anton Koberger, der Pate Dürers, bemüht zu haben. Das 1488 bei ihm erschienene Heiligenleben ist mit zahlreichen Holzschnitten der Wolgemutschen Richtung ausgestattet. Damals müssen sich die Maler der Buchillustration bemächtigt haben. Gleichzeitig in anderen Offizinen gedruckte Bücher zeigen denselben Stilcharakter. Die Holzschnitte etlicher kleinerer Schriften, die, soweit sie datierbar sind, 1489 bis 1491 von verschiedenen Druckern herausgegeben wurden, schließen sich nach Weisbachs Meinung durch ihre höhere künstlerische Qualität zu einer Gruppe zusammen und führen vielleicht von ein und derselben Persönlichkeit her. Wolgemut wird als der »Unternehmer« hingestellt, »der« — selbst nur ein Künstler zweiten Ranges — »über die Mittel verfügt, bei umfangreichen Aufgaben prompt zu bedienen«. Thodes Scheidung der Hände in Schedels Weltchronik wird abgelehnt. Dürer werden auf Grund der sicheren Zeichnungen jener Periode zwei Holzschnitte zugeschrieben: das Titelblatt in dem 1489 bei Marx Ayrer gedruckten Würfelbuch und eine Darstellung des jüngsten Gerichts in dem Buche »Eine allerheilsamste Warnung vor der falschen Lieb dieser Welt«. Der letztere Holzschnitt wird mit einer Zeichnung desselben Gegenstands im Britischen Museum, L. 224, verglichen. Beide Zuweisungen, vor allem aber die zweite, haben viel für sich. Von Daniel Burckhardts Attributionen wird nur der Hieronymus von 1492 angenommen, die Terenz-Illustrationen werden gemäß der vom Verfasser in seinem »Meister der Bergmannschen Offizin« aufgestellten Hypothese Dürer zwar abgesprochen, aber noch immer einer einzigen Hand zugeschrieben. Das ist sicher nicht richtig, sowohl die von Burckhardt publizierten als auch die von ihm nicht publizierten rühren — wie ich mich schon bei einer flüchtigen Besichtigung der Originale in Basel überzeugen konnte — von mehr als einer Hand her, stellen einfach einen größeren Auftrag dar, der in einer Werkstatt an die einzelnen Hände verteilt wurde. Von den frühen Zeichnungen werden angenommen das Erlanger Selbstbildnis und die heilige Familie auf seiner Rückseite, die von Rodrigues erworbene heilige Familie in Berlin, die nackte Frau von 1493 und die Frau, die ihren Mantel aufhebt (L. 345 und 346, beide bei Bonnat), das reitende Paar in Berlin, L. 3, das von Peartree im Preußischen Jahrbuch publizierte gehende Paar in der Hamburger Kunsthalle, die Madonna mit Engeln unter einem Zelt im Louvre, L. 300, der Ritter zu Pferd im Britischen Museum, L. 209, und die Enthauptung ebenda, publiziert in der Dürer Society. Die gleichfalls in der Dürer Society veröffentlichten Madonnenstudien wurden, wie mich dünkt, mit Recht abgelehnt. Dagegen ist, glaube ich, die Streichung des Kupferstiches: Der Gewalttätige, B. 92, aus Dürers Werk ungerechtfertigt.

In der zweiten Studie wird vom Verhältnis der populären Romantik zum exklusiven Humanismus in Italien ausgegangen. Dort habe die Romantik die Antike durchdrungen, in Deutschland aber sei Ende des XV. Jahrhunderts die romantische Strömung bereits verebbt. Nach einer kurzen Darlegung der Beziehungen Nürnbergs und seiner Kunst zum Humanismus wird auf die bekannten italisierenden Zeichnungen der Jahre 1494 und 1495 eingegangen, ohne daß hiebei viel Neues zu Tage käme. Der erste venezianische Aufenthalt wird natürlich ins Jahr 1495 verlegt. Mit Recht wird die Zeichnung der nackten Frau mit dem Spiegel in den Uffizien herangezogen und nach Wickhoffs Vorgang 1494 datiert. Bedauerlicherweise fehlt hier aber das ebenfalls in den Uffizien befindliche Gegenstück zu dieser Zeichnung, ein Blatt mit einem nackten Schildhalter, einem Christuskindlein (beide auf italienische Vorbilder zurückgehend), einem berittenen Geharnischten und dem Kopf eines bärtigen Türken. Es ist zweifellos echt und hätte unbedingt besprochen und abgebildet werden müssen. Der Zusammenhang der Dresdener Galathea mit dem Traum des Doktors hat für mich nicht nur nichts Überzeugendes, sondern ich bezweifle überhaupt, daß Barbari das Dresdener Bild, das ihm nur auf Morellis Autorität hin zugeschrieben wird, gemalt hat. Morelli aber hatte mit Barbari kein Glück, wie vor allem seine Taufe des Jünglingsporträts im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien beweist. Dankenswert ist die Gegenüberstellung der Darmstädter Herkules-Zeichnung mit dem entsprechenden Bilde des Antonio Pollaiuolo in Newhaven. Die Deutungsversuche, die dann an den »antikischen« Stichen und Zeichnungen jener Zeit unternommen werden, sind leider nicht sehr ergebnisreich. Mit Recht lehnt Weisbach Ludwig Justis Theorie, daß Barbari Dürer gar keine Anregung gegeben hat, ab und nimmt auf Grund der bekannten Briefstelle wieder an, daß Dürer Barbari bereits 1495 in Venedig kennen gelernt hat. Ebenso kann man der Zurückweisung von Thausings Hypothese vom Wettstreit Dürers und Barbaris nur zustimmen. Interessant ist ein Vergleich des Kindes auf der Madonna mit der Meerkatze mit dem auf dem Altarbild Lorenzo de Credis im Dome zu Pistoia. Alles in allem aber scheint mir das zweite Kapitel das schwächste zu sein.

Die dritte Studie beschäftigt sich zuerst mit Dürers durch die italienische Reise angeregter Landschaftsmalerei und geht dann zu einer kurzen allgemeinen Erörterung von Dürers frühen Holzschnitten über. Diese leitet die meines Erachtens wichtigste und wertvollste Partie des ganzen Buches ein. Es werden nämlich nunmehr jene interessanten Blätter, die immer wieder bald als echt, bald als unecht mit Dürers frühen Arbeiten in Zusammenhang gebracht werden, in Abbildungen, für die man besonders dankbar sein muß, vorgeführt und eingehend behandelt. Von P. 182, dem heiligen Sebastian, sagt Weisbach, »die Zeichnung geht auf Dürer zurück«. Wenn er damit nur meint, daß der Zeichner Dürersche Motive benützt hat, so stimme ich ihm zu. Dodgson aber

[1] In seiner Besprechung von Wölfflins Buch, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1906, 192.

geht weiter und hält die Zeichnung für ein Dürersches Original. Das kann ich schon wegen des Mangels an wirklicher Bewegung nicht glauben. Der eine Kriegsknecht schießt nicht, und der andere windet seine Armbrust nicht auf, beide posieren bloß. Das kommt bei Dürer nicht vor. Den Syphilitiker spricht Weisbach Dürer entschieden ab, Dodgson hält bei ihm Dürers Urheberschaft für wahrscheinlich, Dörnhöffer tritt für ihn ein. Ich gestehe, daß ich mich nur zögernd entschließen kann, Weisbachs Meinung zu teilen. Die Dresdener Bekehrung Pauli erklärt Weisbach mit vieler Wahrscheinlichkeit als die Imitation eines Dürerschen Holzschnitts der Neunzigerjahre. Die große Kreuzigung dagegen kann ich nicht in so enge Beziehung zu Dürer setzen, wie dies Weisbach tut. Ich glaube, es läßt sich von ihr kaum mehr sagen, als daß sie aus einem Kreise stammt, dem Dürers Kunst nicht fremd war. Giehlows Fund gestattet, glaube ich, nicht mehr, Dürer die beiden ersten Holzschnitte der Opera Roswithae abzusprechen. Vollkommen überzeugend ist die Zuweisung der Benedikt-Zeichnungen an den Künstler, der die Passionsdarstellungen geschaffen hat, zu denen die Dornenkrönung, B. App. S. 174 Nr. 4, gehört. Aber auch die Identifizierung dieses Künstlers mit jenem, der die Revelationes Sanctae Brigittae illustriert hat, leuchtet mir ein. Den Druck Spiritualium personarum feminei sexus facta admiratione digna kenne ich nicht. Dieser Künstler ist — worauf ich vielleicht bei anderer Gelegenheit ausführlicher zurückkommen werde — meiner Meinung nach kein anderer als derjenige, welcher die von Thode Dürer zugeschriebenen Sieben Schmerzen Mariä in Dresden gemalt hat. Von geringerem Interesse ist die nun folgende, nicht allzu aufschlußreiche Besprechung der Kupferstiche und Bilder jener stürmischen Zeit. Von den Porträten werden mit Recht nur Friedrich der Weise (Berlin), das Selbstbildnis (1498, Madrid), Hans und Felicitas Tucher (1499, Weimar), Elsbeth Tucher (1499, Kassel), Oswald Kreß (1499, München) und der sogenannte Hans Dürer (1500, München) als authentisch angesehen. Bei der Fürlegerin in modischer Tracht ist jetzt die Reproduktion des Exemplars bei Herrn Heugel in Paris durch die Dürer Society (1905) nachzutragen. Das Darmstädter Bild, das Peltzer für ein Jugendporträt Friedrichs II. von der Pfalz und eine Jugendarbeit Dürers erklärt, ist gewiß das eine so wenig wie das andere. Was den Dresdener Altar betrifft, ist Weisbach natürlich der Ansicht Ludwig Justis. Die Münchener Beweinung hält er für eigenhändig, für die Vollsche Wiederherstellung des Paumgärtnerschen Altars tritt er mit vollstem Recht ein. Die vor kurzem erworbene Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, die sich als Doppelentwurf zu B. 86, den drei Bauern, und B. 83, dem Bauern und seiner Frau, gibt, kann ich dagegen unmöglich für echt halten. Da sie wegen des außerordentlichen Raffinements, das dann aufgeboten wäre, kaum eine Fälschung sein kann, so wird sie wahrscheinlich eine Kopie nach der echten Zeichnung sein. Man sehe nur die mißverstandenen Quetschfalten am Gewand des linken und rechten Bauern des Trifoliums, die völlig unverstandene und unmögliche Bewegung, mit der die linke Hand des linken in den Gürtel greift, den unsicheren Stand des rückwärtigen, den schlechten Sitz seines Hutes, die Zeichnung der Fingerglieder an der erhobenen Hand des Bauern mit der Frau u. s. w. Der von Lippmann im Preußischen Jahrbuch publizierte sogenannte Belisar in Berlin und die beiden Reiter in München wurden mit Recht abgelehnt; letztere hätten aber bei dieser Gelegenheit immerhin reproduziert werden können. Wenn der prachtvollen Oxford-Zeichnung der ihr gebührende Rang zugewiesen wird, so bedaure ich um so mehr, daß die interessante Zeichnung mit der Gerechtigkeit Trajans, die Dodgson 1902 in der Dürer Society veröffentlicht hat, ausgelassen wurde. Die gewisse Gruppe von Zeichnungen mit dem verdächtigen Monogramm wird zwar als eigenhändig anerkannt, aber nur ganz knapp erwähnt. Meiner Meinung nach hätten gerade diese Zeichnungen in einem »Junger Dürer« eine ausführliche Behandlung verdient.

Der Anhang gibt nach Jahren geordnet ein »Verzeichnis illustrierter Nürnberger Drucke«.

Arpad Weixlgärtner.

Anzeigen neuer Erscheinungen.

1. MAPPEN, ILLUSTRIERTE BÜCHER UND LITERATUR DER GRAPHISCHEN KÜNSTE.

Bode, Wilhelm, Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 6.—.

Bode, Wilhelm, und W. Valentiner, Rembrandt in Bild und Wort. Mit 60 Taf. u. 90 Abb. Kl. Folio. Berlin, R. Bong. 20 Liefgn. zu je Mk. 1.50.

Bruck, Rob., Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. (Aus den Schriften der königl. sächs. Kommission f. Geschichte.) VII, 469 S. mit Abb. u. 1 farb. Taf.) Lex. 8°. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne. Mk. 25.—.

Daun, Berth., Veit Stoß. Mit 100 Abb. (94 S.) Lex. 8°. (81. Bd. der Künstler-Monographien, herausgegeben von H. Knackfuß). Bielefeld, Velhagen & Klasing. Mk. 3.—.

Deri, Max, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des XVI. und XVII. Jahrhunderts. (97 S.) 8°. Berlin, Schuster & Bufleb. Mk. 8.—.

Festschrift zum 70. Geburtstage Karl Albrichs. Vom Lehrkörper des evang. Gymnasiums etc. Hermannstadt, Druck v. W. Krafft. (Enthält u. a.: M. Csaki, Die Kupferstiche des Baron Bruckenthalischen Museums [XVI. bis XVIII. Jahrh.] Beschreibendes Verzeichnis.)

Gedenkbuch zu Wilhelm Steinhausens 60. Geburtstag am 2. II. 1906. Herausgegeben von Siegfr. Balke. (171 S., Bl. 173 bis 192 Abb. u. S. 193 bis 195 mit 1 Bildnis.) Lex. 8°. Konstanz, C. Hirsch. Mk. 6.—.

Hackenberg, Karl E., Rembrandt als Germane und Protestant. Eine kultur- und kunstgeschichtliche Betrachtung. (48 S.) Gr. 8°. Leipzig, J. Baedeker. Mk. 1.20.

Hauff, Wilhelm, Ausgewählte Märchen. Mit Bildern von Karl Fahringer. (201 S.) 8°. Wien, Gerlach & Wiedling. Mk. 6.—.

Heidrich, Ernst, Geschichte des Dürerschen Marienbildes. Mit 26 Abb. (XIV, 200 S.) Lex.-8°. (III. Band der Kunstgeschichtlichen Monographien.) Leipzig, K. W. Hiersemann. Mk. 11.—.

Hofstede de Groot, C., Die Urkunden über Rembrandt (1575 bis 1721). Gr. 8. (VIII, 524 S. mit 4 Taf.) III. Band der Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte. Haag, M. Nijhoff. Mk. 10.—.

Hohenzollern-Jahrbuch 1905. Herausgegeben von P. Seidel. (Enthält u. a. einen reich illustrierten Aufsatz des Herausgebers über die Bildnisse der Königin Louise.) Berlin u. Leipzig, Giesecke u. Devrient.

Jugendschriften. Herausgegeben vom Lehrerhausverein für Oberösterreich. 24. bis 28. Bändchen. Kl. 8°. — 24 25. Brentano, Clem., Gockel, Hinkel und Gackeleia. Mit 18 Bildern von Alex. Pock. (140 S.) — 26. Schwab, Gust., Die Schildbürger. Mit 22 Bildern von Gust. Monst. (78 S.) — 27. 28. Andersen, Märchen, 2. Auswahl. Mit 18 Bildern von Osw. Grill. (141 S.) Linz, Lehrerhausverein für Oberösterreich. Je 85 Pf.

Karikaturen, gesammelte, der großen russischen Revolution. (In russischer, deutscher und französischer Sprache.) (128 S. mit Abb.) Quer-kl. 8°. Berlin, Rosenthal & Co. Mk. 2.—.

Konewka, Paul, Falstaff und seine Gesellen. Schattenbilder. Neu herausgegeben vom Kunstwart. (21 Bl. mit V S. Text.) Lex. 8°. München, G. D. W. Callwey. Mk. 2.—.

Konewka, Paul, Ein Sommernachtstraum. Schattenbilder. Neu herausgegeben vom Kunstwart. (24 Bl. mit V S. Text.) Lex. 8°. Ebda. Mk. 2.—.

Meier-Graefe, Jul., Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands. (272 S. mit Abb.) Gr. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. Mk. 6.—

Meißner, Frz. Herm., Adolph v. Menzel. (Aus: »Die Kunst unserer Zeit«.) II. und S. 35 bis 82 mit Abb. und 18 Taf. Gr. 4°. München, F. Hanfstaengl. Mk. 10.—.

Menzel, Adolf v., Abbildungen seiner Gemälde und Studien. Auf Grund der von der kön. Nationalgalerie im Frühjahr 1905 veranstalteten Ausstellung unter Mitwirkung von E. Schwedeler-Meyer und J. Kern herausgegeben von H. v. Tschudi. Mit 661 Illustr. im Text und 25 Bilderbeilagen. (XVI, 454 S.) 4°. München, F. Bruckmann. Mk. 100.—.

Meyerheim, Paul, Adolph v. Menzel. Erinnerungen. Mit einem Bild in Dreifarbendr., 11 Lichtdr. und 1 Faks. (159 S.) 8°. Berlin, Gebr. Paetel. Mk. 5.—.

Schaffsteins Volksbücher für die Jugend. 8°. Buchausstattung von E. R. Weiß. 15. Bd. Cooper, Der Pfadfinder. (315 S.) Mk 2.—. (Liebhaberausgabe Mk. 4.—.) — 16 Bürger, Münchhausen. (78 S.) Mk. 1.—. (Liebhaberausgabe Mk. 2.—.) — 17. Andersen, Märchen und Geschichten. (258 S.) Mk. 2.—. (Liebhaberausgabe Mk. 4.—.) Köln, H. & F. Schaffstein.

Strzygowski, Josef, Die Miniaturen des serbischen Psalters der kön. Hof- und Staatsbibliothek in München. Mit Einleitung von V. Jagic. Mit 62 Taf. und 43 Abb. (LXXXVII, 139 S.) 4°. (Aus den Denkschriften der kais. Akad. der Wissenschaften.) Wien, A. Hölder. Mk. 42.—.

Thoma, Hans. Ein Buch seiner Kunst, mit Einleitung von Wilh. Kotzde. Herausgegeben von der freien Lehrervereinigung für Kunstpflege. Mit 18 Abb. (39 S.) Lex. 8°. Mainz, J. Scholz. Mk. 1.—.

Tschudi, Hugo v., Aus Menzels jungen Jahren. Bemerkungen zu seinen frühen Arbeiten und Briefe. Mit 1 Brieffaks., 3 Taf. in Farbenlichtdr., 9 Taf. in Lichtdr. und 43 Abb. (Aus dem »Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen«.) (104 S.) 4°. Berlin, G. Grote. Mk. 20.—.

Weisbach, Werner, Der junge Dürer. 3 Studien. Mit 31 Abb. und 1 Taf. (VII, 108 S.) 4°. Leipzig, K. W. Hiersemann. Mk. 10.—.

Weiß, Emil Rudolf, Der Wanderer. Mit 8 symbol. Holzschnitten und Umschlag von E. R. Weiß. (214 S.) 8°. Jena, E. Diederichs. Mk. 4.—.

Welti-Mappe. Herausgegeben vom Kunstwart. 17 Taf. (mit 8 S. Text von Leop. Weber.) Gr. 4. München, G. D. W. Callwey. Mk. 6.—.

Wustmann, Rudolf, Albrecht Dürer. Mit 33 Abb. (VI, 100 S.) 8°. (97. Band der Sammlung: Aus Natur und Geisteswelt.) Leipzig, B. G. Teubner. Mk. 1.—.

Binyon, L., William Strang. Catalogue of his etched work. Illustrated with 471 Reproductions. With an Introductory Essay. $10^{1}/_{4} \times 6^{1}/_{2}$ inches. 210 pp. Glasgow, Maclehose. 42 s.

Blake, William, Poetical Works. Edited by John Sampson. Oxford, Clarendon Press (London, Frowde). 10s. 6d.

Blake, William, Lyrical Poems. Edited by John Sampson, with an Introduction by Walter Raleigh. Oxford, Clarendon Press (London, Frowde). 2s. 6d.

British Portrait Painters and Engravers of the Eighteenth Century. Kneller to Reynolds. With Introductory Essay and Biographical Notes by Edmund Gosse. Paris, Goupil. £ 8 und £ 20.

Etchings of Van Dyck. (The Master Etchers.) $11^{3}/_{4} \times 8^{1}/_{2}$ inches. 21 pp. XXXIII Plattes. London, Newnes. 7s. 6d.

Etchings of Charles Méryon. (The Great Etchers.) $11^{3}/_{4} \times 8^{1}/_{2}$ inches. 105 Taf. Mit Einleitung von Hugh Stockes. London, Newnes. 7s. 6d.

Wedmore, Frederik, Whistler and others. (XVII, 222 S.) $8^{1}/_{4} \times 5^{1}/_{2}$ inches. London, Sir Isaac Pitman. 6s.

Marthold, Jules de, Daniel Vierge. Paris, H. Floury.

Mourey, Gabriel, Albert Besnard. Mit 100 Taf., darunter 9 in Farben u. 1 Orig.-Radg. Paris, H. Davoust.

Rovaart, M. C. van de, Rembrandt als mensch en kunstenaar. 8°. Drukkers-en uitgevers-maatschappy (J. M. Schalekamp) in Buiksloot. F 2.70c.

2. DIE GRAPHISCHEN KÜNSTE IN DEN ZEITSCHRIFTEN (DEZEMBER 1905—MÄRZ 1906).

Archiv für Buchgewerbe. 1905. 10. Heft: Joh. Mai, Die Autographie. — — 11. und 12. Heft: W. von Zur Westen, Neue deutsche Plakate.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München). 16. Januar: Berthold Riehl, Eugen Napoleon Neureuther. Zum Gedächtnis seines 100. Geburtstages

Dekorative Kunst. IX. Jahrg., 4. Heft: Erich Willrich, Zur Einführung von Wieynks Schrift »Trianon«. Mit Abb.

Deutsche Arbeit (Prag). November: Als Beilagen 4 Taf. nach Zeichnungen Hugo Steiners (»Prager Phantasien«). — — Dezember: Orlik-Heft. Mit 9 Taf. und 3 Abb. — — Februar: Als Beilage die Reproduktion einer Radg. von Richard Teschner (»Mozart«).

Deutsche Kunst und Dekoration. März: Otto Scheffers, Künstlerische Photographien von Jacob Hilsdorf-Bingen a. Rh. Mit 11 Abb.

Deutsche Rundschau. Dezember und Januar: Paul Meyerheim, Adolf Menzel. Erinnerungen.

Die Gartenlaube. 1906. Nr. 7: F. v. Ostini, Adolf Adam Oberländer. Mit 8 Abb.

Die Graphischen Künste. 29. Jahrg., 2. Heft: J. J. Tikkanen, Die Kunst in Finnland. Mit 13 Abb. und 2 Taf. (davon 1 Orig.-Radg. von Louis Graf Sparre). — A. W., Rudolf von Alt als Graphiker. Mit 1 Orig.-Radg. im Text und 1 Orig.-Radg. als Taf. — G. G., Radierungen von Ludwig Michalek. Mit 1 Orig.-Radg. im Text. — Zoltán Takács, Eine unveröffentlichte Zeichnung Dürers. Mit 1 Taf. in Lichtdruck.

Hohe Warte (Wien). II. Jahrg., 6. Heft. Sondernummer: Rudolf von Alt. Mit 12 Abb. nach Aquarellen und Zeichnungen.

(Leipziger) **Illustrirte Zeitung.** 15. Februar: Wilhelm Steinhausen. Zum 60. Geburtstage des Künstlers. Mit 8 Abb.

Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen. 26. Bd., Heft 4: Hugo von Tschudi, Aus Menzels jungen Jahren. Mit 43 Textabb., 3 Taf. in Farbenlichtdr. und 9 Taf. in Lichtdr. — — XXVII. Bd., Heft 1: Georg Habich, Studien zur deutschen Renaissancemedaille. I. Albrecht Dürer und die Anfänge. II. Hans Schwarz. Mit 70 Textabb. und 4 Taf. in Lichtdr. — Max Lehrs, Eine Handzeichnung des Meisters E. S. Mit 5 Textabb. und 1 Taf. in Lichtdr.

Die Kunst für Alle. 1. Dezember: Hans W. Singer, Bildnisse von Künstler-Müttern. Mit 26 Abb. und 3 Taf. — — 1. Februar: F. v. Ostini, Münchener künstlerische Festkarten. Mit 36 z. T. farb. Abb. — Ernst Schur, Die graphischen Künste. Zur Geschichte ihrer Entwicklung.

Kunstgeschichtliche Anzeigen. Jahrgang 1906, Nr. 1: A. Weixlgärtner, Besprechung v. R. Brucks Publikation: »Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der königl. Bibliothek zu Dresden«.

Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen. November-Dezember. R. Trunk, Künstler-Steinzeichnungen.

Kunstgewerbeblatt (Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst). Februar: Georg Biermann, Heinrich Vogeler. Mit 24 Abb.

Die Kunst unserer Zeit. 17. Jahrg., 3.—5. Liefg.: F. H. Meißner, Adolph von Menzel, ein Gedächtnisbild. Mit 18 Taf. und 63 Abb. — — 6. Liefg.: Ernest P. Romada, Über japanische Malerei und ihr Verhältnis zu europäischen Meistern.

Kunstwart. 1. Februarheft: F. Avenarius, Wilhelm Steinhausen. Dazu 4 Taf.

Das Museum. X. Jahrg., 8. Heft: H. W. Singer, Die französischen Buchkünstler des XVIII. Jahrhunderts.

Österreichische Rundschau. 1. März: O. E. Deutsch, Vormärzliche Briefe (darunter ein Brief von M. v. Schwind).

Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVIII. Bd., 5. und 6. Heft: Paul Kalkoff, Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers. 3. Albrecht Dürer, Sebastian Brant und Konrad Peutinger in Antwerpen im Sommer 1520. — M. J. Friedländer, Besprechung von Sidney Colvin, Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the library at Christ Church Oxford. — — XXIX. Bd. 1. Heft: A. von Beckerath, Kritische Bemerkungen über die in dem Werke von Bernhard Berenson »The drawings of the Florentine Painters« reproduzierten Zeichnungen. — Max J. Friedländer, Besprechung von A. Peltzers Buch »Albrecht Dürer und Friedrich der II. von der Pfalz«.

Die Rheinlande. 1906. 2. Heft: W. Schäfer, Zu W. Steinhausens sechzigstem Geburtstag. — J. A. Beringer, Betrachtungen zu W. Steinhausens Griffelkunst. Mit 12 Abb. und 1 Taf.

Süddeutsche Monatshefte. Dezember: Jos. Aug. Beringer, Emil Lugo. — — Januar: Karl Voll, Zur Entstehungsgeschichte von Dürers vier Aposteln.

Über Land und Meer. 95. Bd., Nr. 23: Wilhelm Michel, Wie eine Radierung entsteht. Mit 18 Abb. (davon 18 nach H. Wolff und 1 nach Oskar Graf).

Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte. Januar: Eugen Kalkschmidt, Max Klinger als Maler und Radierer. Mit 14 Abb.

Zeitschrift für bildende Kunst. Dezember: Karl Eugen Schmidt, Puvis de Chavannes als Karikaturenzeichner. Mit 2 Abb. — R. G., Arthur Rackhams Zeichnungen zu Rip van Winkle. Mit 1 farb. Taf. und 1 Abb. — — Januar: J. J. Tikkanen, Albert Edelfelt. Mit 12 Abb. — W. Schäfer, Karl Hofer. Mit 1 Orig.-Radg. (»Nächtliche Überfahrt«) als Taf. und 1 Abb. — Als Beilage ein Dreifarbendruck nach einem Aquarell Hans Thomas. — — Februar: Als Beilagen 1 farb. Holzschnitt »Blick auf St. Gallen« von Martha Cunz und 1 Orig.-Radg. »Frühling« von Marie Gey-Heinze. — — März: Karl Eugen Schmidt, Gaston de Latenay. Mit 4 Abb. und 1 Orig.-Radg. »Hafen von Antwerpen« als Taf. — Als Beilage 1 Orig.-Radg. »Schulschwester« von Bruno Héroux.

Zeitschrift für Bücherfreunde. Dezember: Konrad Haebler, Michel Greyff als Kalenderdrucker. Mit 1 Abb. und 6 Taf. — Friedrich Perzyński, Fälschungen und Neudrucke japanischer Holzschnitte. Mit 6 Abb. — — Januar: Axel L. Romdahl, Die Illustrationen in Stephan Arndes Bibel 1494 und andere Lübecker Holzschnitte. Mit 9 Abb. — R. Schapire, Das Horarium von Chantilly. — Alfred Hagelstange, Erhard Schöns Titelholzschnitt zum Nativität-Kalender des Leonhard Reymann. Mit 1 Taf. — — Februar: Leopold Hirschberg, Franz Graf Pocci. I. Mit 41 Abb. — K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg, Neuere Exlibris-Literatur. — — März: L. Hirschberg, Franz Graf Pocci. II. Mit 12 Abb. und 2 farb. Taf. — K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg, Exlibris von Bühnenangehörigen. Mit 12 Abb.

Die Zukunft (Berlin). 30. Dezember: Emil Heilbut, Fantin-Latour.

The Art Journal. Dezember 1905: Addison Mc Leod, Drawings by Michelangelo. Mit 5 Abb. — A. G. Webster, Burford. Illustrated from Drawings by the Author. Mit 6 Abb. — Auf S. 385 Reproduktion der Orig.-Radg. »Little Egypt« von Muirhead Bone. — Auf S. 387 u. 388 Reproductionen von Illustrationen H. J. Fords, Eleanor F. Brickdales, W. Graham Robertsons u. Joseph Pennells. — — Februar. Als Beilage: »Bow Church, Cheapside«, Orig.-Radg. v. William Monk. Dazu Text auf Seite 38, 39. — Frank Rinder, William Sharp, »Fiona Macleod« mit der Reproduktion einer Orig.-Radg. Sir Charles Holroyds, R. E.

The Century Magazine. Februar: William Sharp, The Portraits of Keats. Mit 12 Abb.

The Connoisseur. Dezember: J. T. Herbert Bayley, Colour Prints old and new. — — Januar: Mrs. L. Nevill Jackson, The Collecting of Bookplates. Mit 14 Abb. — Michael Barrington, The Lapidario of King Alfonso X. Mit 5 Abb. — — März: Lewis Melville, About some First Editions of Thackeray. Mit 8 Abb. nach Zeichnungen Thackerays. — Martin Hardie, The Pictorial History of Skating. Mit 9 Abb. nach Stichen etc. — Unter den »Notes« S. 186 f.: An Eighteenth Century Piracy (Portrait John Wilkes', gestochen von Watson und Purcell, 2 Abb.) und S. 189 f.: Japanese Color Prints, 1 Abb.

The Magazine of fine Arts. Februar: James Greig, An unique illuminated Manuscript dealing with rural Industries in mediaeval Times. Mit 1 Abb. und 1 farb. Taf. — C. Lewis Hind, A Note on the Drawings of Leonardo da Vinci. Mit 8 Abb. — — März: R. Strauß, John Baskerville, Printer and Artist.

The Studio. Dezember: H. von Herkomer, Franz von Lenbach: An appreciation. Mit 2 Taf. — T. Martin Wood, The Posters, Paintings and Illustrations of John Hassall. Mit 2 farb. Taf. und 8 Abb. — J. T., Landscapes in Pen and Ink by Jessie M. King. — Technical Hints from the Drawings of past Masters of Painting. II. A. Watteau. Mit 1 farb. Taf. — — Januar: A. Lys Baldry, The Art of William Lee Hankey. Mit 9 Abb. u. 2 farb. Taf. — A. Mayger Hind, The Etchings of Sir John Charles Robinson. Mit 5 Abb. und 1 Taf. — Some Pen Drawings by Fred Richardson. Mit 4 Abb. — Technical Hints from the Drawings of past Masters. III. Sir Peter Lely. Mit 1 farb. Taf. — Im »Studio-Talk« 4 Abb. von Monotypien K. Kappsteins und K. Langhammers. — — Februar: Technical Hints from the Drawings of past Masters of Painting. IV. Rembrandt. Mit 1 Taf. — Unter den Beilagen 1 farb. Taf. nach einem Gemälde von William Strang (»Supper-Time«) und die Reproduktion einer Radg. von E. Krause (»Altes Haus in Kopenhagen«). — Im »Studio-Talk« Abb. von Radgn. von Helena Emingerová und E. Krause. — — März: Alfred East, On Sketching from Nature. Mit 4 Abb. und 2 farb. Taf. — Technical Hints from the Drawings of past Masters of Paintings. V. John Hoppner. Mit 1 Taf.

L'Art décoratif. Dezember: Jean Vignaud, Charles Léandre. Mit 13 Abb. und 1 farb. Taf. — — Januar. Jacques Copeau, La Gravure en Couleurs à la Galerie Georges Petit. Mit 7 Abb.

Art et Décoration. Februar: Camille Mauclair, Idées sur Eugène Carrière. Mit 11 Abb. — Eugène Grasset, Concours d'Affiches. Mit 12 Abb. (nach verschiedenen Künstlern). — — März: C. Mauclair, Jean-Paul Laurens. Mit vielen Abb., darunter eine nach einer Radg. (»Victoire Tranchart«).

L'Art et les Artistes. Nr. 11: Camille Mauclair, Nos graveurs: Louis Legrand. Mit 26 Abb. — Paul Steck, Comment se fait une eauforte. Mit 2 Abb.

Gazette des Beaux-Arts. Dezember. André Gide, Promenade au Salon d'Automne. Mit einer Heliograv. nach Ingres' Zeichnung »Portrait de Mme Bertin« und einer Orig.-Radg. »Un coin de l'ancienne salpêtrière« von E. Herscher. — — Januar. Als Beilage: A. Mayeur, »Biblis«, Kupferstich nach dem Gemälde von J. J. Henner. — — Februar: Émile Mâle, Une influence des mystères sur l'art italien du XV^{e} siècle. Mit 2 Abb. nach Kupferstichen, die Baccio Baldini zugeschrieben werden. — Als Beilage: Jacques Beurdeley, »Le Buisson«, Radierung nach Jakob von Ruisdaels Gemälde. — — März: R. M., Une exposition d'aquafortistes americains. Mit einer Orig.-Radg. »Vue de Rouen« von Clarence Gagnon. — Als Beilage: E. Burney, »Portrait du Grand Bâtard de Bourgogne«, Kupferstich nach einem altniederländischen Gemälde des Musée Condé in Chantilly.

Le Monde Illustré. 3. Februar: Jean-José Frappa, Willette. Mit 1 Abb.

La Revue de l'Art ancien et moderne. Dezember: Als Beilage: Carle Dupont, Radg. nach »Master Hare« von J. Reynolds. — Als Beilage: Mlle Angèle Delasalle, »L'Abside de Saint-Germain-L'Auxerrois«. Dazu Text von A. M. mit 2 Abb. — Jules Guiffrey, Les Dumonstier, Dessinateurs de Portraits aux Crayons (XVI^{e} et XVII^{e} Siècles.) IV. Mit 7 Abb. — — Jänner. Jules Guiffrey, Les Dumonstier, Dessinateurs de Portraits aux Crayons (XVI^{e} et XVII^{e} Siècles.) V. Mit 4 Abb. — Als Beilage: H. P. Dillon, Liseuse. Orig.-Lith. Dazu Text von R. G. — — Februar: Als Beilage: B. Krieger, »Saint-Etienne-Du-Mont«, Orig.-Radg. Dazu Text von E. D. mit 1 Abb. — Als Beilage zu dem Artikel: Un Peintre Décorateur Edouard Toudouze von Raymond Bouyer die Orig.-Radg. des Künstlers »La Ville de Saint-Brieuc«. — — März: Als Beilage: H. Lesecigneur, Portraits, Radg. nach Hoppner. Dazu Text von E. D.

Emporium. Dezember 1905. Jänner: Ettore Modigliani, Tessere artistiche del Settecento. I. Mit 49 Abb. — — Februar: Vittorio Pica, L'Arte dell' estremo Oriente al Museo Chiossone. I. Le Pitture e le Stampe. Mit 44 Abb.

La Lettura (Mailand). Februar. Armio Nitrlof, Phil. May. Mit 17 Abb. — — März: Antonio Albertini, La caricatura nella rivoluzione russa. Mit 12 Abb.

Rassegna d'Arte. Januar: Maud Cruttwell, Un disegno del Verrocchio per la »Fede« nella Mercatanzia di Firenze. Mit 4 Abb.

L'Art Flamand et Hollandais (Onze Kunst). Dezember: Jan Veth, Rembrandtiana II. Les premières œuvres de Rembrandt. Mit 11 Abb.

MITTEILUNGEN

DER

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE DER „GRAPHISCHEN KÜNSTE".

1906. WIEN. Nr. 4.

Studien und Forschungen.



Hercules Segers, Rheinansicht. Originalzeichnung.

Eine Handzeichnung von Hercules Segers.

Die hier publizierte Federzeichnung, die verkleinert wiedergegeben ist,[1] befindet sich im Kupferstichkabinett der Universität in Göttingen; sie stammt aus der Sammlung Uffenbach. Eine Namensbezeichnung ist nicht darauf vermerkt, auch knüpft sich keine alte Tradition an dies Blatt; nur fand sich auf dem Karton, auf dem es aufgezogen ist, eine Bleistiftnotiz »Rembrandt?« von unbekannter Hand. Wenn ich diese Zeichnung für Segers in Anspruch nehmen möchte, so geschieht das nur nach stilkritischen Gesichtspunkten und auf Grund von Vergleichung mit Zeichnungen, Kupferstichen und Gemälden. Die Vergleichung ist durch den Aufsatz Wilhelm Bodes über Hercules Segers[2] jetzt sehr erleichtert, dem wir überhaupt eine zusammenfassende Kenntnis des Künstlers verdanken.

Die Landschaftsdarstellung, die der Künstler hier gibt, gehört zur Gruppe seiner »Ryntjes« (Rheinansichten), die vor allem durch zwei Gemälde in Berlin und durch eine Anzahl von Radierungen repräsentiert wird. Es sind das Flachlandschaften, die meistens von einem erhöhten Standpunkt aus gesehen und in ihrer ganzen Breitenerstreckung aufgenommen sind, so daß das Land bis in die äußersten Ecken sichtbar ist. Gerade die Weglassung des Gesichtspunktes, im Gegensatz zur älteren Sehweise, ist die große Errungenschaft, die Segers in der Auffassung und dem Aufbau des landschaftlichen Panoramas in die Kunst gebracht hat und die dann bei Rembrandt, Jakob van Ruisdael, Philips de Koninck, Goyen und anderen nachwirkte.[3] In den beiden Berliner Gemälden hat Segers die Höhe, von der die Landschaft überblickt wurde, kaum mit angegeben. Der Standpunkt ist außerhalb des Bildes anzunehmen. Manchmal aber gibt er etwas Vordergrund an, Stücke von leichten Erhöhungen, die das Bild zurücktreiben und die auf demselben

[1] Originalmaße: 90 : 320 *mm*.

[2] Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. 1903. Heft II.

[3] Die Stellung und Bedeutung Segers für die Landschaftsmalerei hat Johanna de Jongh vortrefflich festgestellt und geschildert in ihrem Buche: »Die holländische Landschaftsmalerei. Ihre Entstehung und Entwicklung«. Berlin, Cassirer, 1905. Seite 99 ff.

Niveau zu denken sind wie der Standort. Dies ist bei einigen seiner Landschaftsradierungen der Fall (zum Beispiel bei Nr. 6145 und 6146 des Kupferstichkabinetts Berlin), vor allem bei der großen farbigen Radierung, die eine Landschaft mit einer Mühle darstellt.[1] In derselben Art ist nun die vorliegende Zeichnung behandelt, deren Charakter eben mit dieser Radierung und den beiden Berliner Gemälden verwandt ist. Auch hier sind im Vordergrund einige zurücktreibende Massen, eine kleine Erhöbung, die ganz unmittelbar vorn über den unteren Bildrand aufragt, etwas Gestrüpp, mit groben Linien angegeben und fest und sicher hingesetzt. Dahinter breitet sich die weite Flachlandschaft aus, Wiesen, Wege, kleine Strecken von Gebüsch und Hecken, ein Städtchen im Mittelgrunde, mit Türmen und Mühlen, und dahinter wieder, in der Ferne verschwimmend,[2] ausgedehntes Wiesenland. Das Terrain ist im Vordergrunde leicht bewegt und wird bei vergrößerter Distanz immer flacher. Der Himmel, der sich über dieser Landschaft spannt, ist, wie oft auf Segers graphischen Werken, ohne Zeichnung. Er nimmt genau die halbe Bildhöhe ein und nicht weitaus den größten Teil der Bildfläche, wie das bei der späteren Landschaftsschule der Fall ist, etwa bei Philips de Koninck, Goyen, dem Haarlemer Vermeer. Damit hängt der große Eindruck der ungeheuren Weite zusammen, den gerade diese Landschaft macht, mehr als die beiden Berliner Gemälde, auf denen dem Himmel mehr Fläche eingeräumt ist, mehr auch als bei den weitesten Bildern des Jan van Goyen. Denn als Standort ist nicht der höchste Punkt gewählt, sondern er ist mehr in mittlerer Höhe genommen, und aus diesem Grunde ist der Hintergrund nicht allzu schnell verkürzt, sondern er verschiebt sich langsam und in lückenloser Folge der hintereinander liegenden Massen in die Ferne. Gerade diese Eigentümlichkeit, die der Landschaft etwas streng in sich Abgeschlossenes und auch etwas Kühles gibt, finden wir in ganz ähnlicher Weise auf der schon erwähnten großen Segersschen Farbenradierung wieder.[3] Hier zeigt besonders die rechte Seite des Blattes, die eine ausgesprochene Flachlandschaft darstellt, große Verwandtschaft in der künstlerischen Behandlung des Hintergrundes.

Noch auf eine andere Eigentümlichkeit sei aufmerksam gemacht, die beide Blätter miteinander gemeinsam haben. Das ist die Überschneidung des Horizontes durch kleine, manchmal nur als Punkte wirkende Vertikallinien, die aus dem Mittelgrunde aufragen und sich nur eben über die äußerste Horizontale erheben. In der Zeichnung sind es Kirchturmspitzen, in der Radierung die Spitzen eines Windmühlenflügels und gleichfalls von Türmen. Es ist dies eine etwas pointierende Art, den Flächencharakter der Landschaft räumlich fühlbar zu machen; eine ganz verdeckte Kontrastwirkung, die ihren pikanten Reiz hat. Dadurch, daß der Künstler die Vertikalen nicht ganz unter die deckende Horizontale bringt, sondern in dünnen Spitzen herausstehen läßt, wird das Auge spezifisch auf die hier vorhandene Vertikalerstreckung gelenkt und gibt sich dann dem ruhigen Ausbreiten in der Ebene um so vollkommener hin. Dieses Kontrastmotiv verwendet Segers in ähnlicher Weise auch auf einer Radierung in Berlin, die eine alpine Landschaft vorstellt,[4] in einer Dresdener Radierung,[5] und auf den beiden Berliner Gemälden.[6] Man kann sagen, daß er es auf seinen Flachlandschaften, die ja nur einen geringen Teil seines Oeuvre ausmachen, mit Überlegung und Vorliebe anwendet.

Diese Dinge, die Verteilung von Himmel und Erde für seine Bilder, sowie das Arrangement der horizontalen und vertikalen Massen im Bilde, hängen mit der künstlerischen Anschauung zusammen, mit seinem Sehen, mit seinem Auge. Es bleibt noch die andere Frage, ob an unserer Zeichnung auch das Technische, das, was zum größten Teil Sache der Hand ist, mit den Eigentümlichkeiten der Segersschen Hand große Verwandtschaft zeigt. Denn die Handschrift, als etwas Gewohnheitsmäßiges, manchmal rein Mechanisches, das keine Überlegung mehr erfordert, ist gerade in ihren subjektiven Zufälligkeiten oft ein bezeichnendes Merkmal für die Art und Weise einer bestimmten Persönlichkeit.

Segers wendet verschiedene Arten der Technik an, je nach der verschiedenen Art von Landschaft, die er darstellt. Wilhelm Bode sagt in seiner Charakterisierung der Segersschen Kunst[7]: »In den kleinen Blättern mit weiten Ausblicken beschränkt er sich in der Regel darauf, mit einfachen, fast parallelen Strichen die Bewegung und den Charakter des Terrains in ausdrucksvollster Weise wiederzugeben, seine öden Alpenlandschaften sind dagegen in eigentümlich körniger Manier behandelt. . .« Oft hat er diese beiden Manieren vereinigt, er hat für Hintergrund und Vordergrund dann verschiedene Technik. In der körnigen Art ist der Vordergrund der großen farbigen Radierung behandelt, die wir schon betrachtet haben, während der Hintergrund (rechts) die feinen, einfachen, parallelen Striche zeigt. Ebenso sind einige Blätter gezeichnet, vor allem die Federzeichnung Nr. 4019. Der Vordergrund, auf dem Felsen und Bäume sichtbar sind, zeigt eine dicke, grobe Behandlung der Feder, lauter feste und große Striche. Hinten die Ebene und die Berge sind dagegen wieder mit den langen, oft abgesetzten und unterbrochenen, manchmal nur punktierten Linien gegeben, die gerade durch dieses leichte und flüchtige Absetzen einen sehr bewegten Charakter

[1] Abbildung im Jahrbuch 1903. Heft II. Tafel zu Seite 185.

[2] Es sei hier bemerkt, daß die Photographie, nach der unsere Abbildung gemacht ist, den Charakter der Zeichnung nicht ganz treu wiedergibt. Im Original sind die Linien des Hintergrundes viel leichter und dünner gehalten als in der Photographie, die dadurch ein viel engeres Aussehen erhält.

[3] Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1903, zu Seite 184.

[4] Bode, Jahrbuch, l. c., Seite 190.

[5] Bode, Jahrbuch, ebenda, Tafel zu Seite 192.

[6] Bode, Jahrbuch, ebenda, Seite 191 und 95.

[7] L. c., Seite 183.

annehmen. Dieses Blatt hat technisch die größte Verwandtschaft mit der vorliegenden Zeichnung, ebenso wie auch zum Beispiel Nr. 6146 des Berliner Kabinetts, eine Arbeit in Tusche und Feder. Hier ist meines Erachtens dieselbe Hand tätig gewesen. Jedenfalls finden sich hier auch die angegebenen Charakteristika wieder, so daß die hier publizierte Landschaftszeichnung sowohl nach künstlerischer Auffassung als nach technischer Behandlung mit dem, was wir von Segers wissen, wohl übereinstimmt.

Mir scheint die Frage, auch wenn man einmal absieht von der künstlerischen Schönheit dieses Blattes, deshalb so interessant zu sein, weil sie mit einem noch Größeren zusammenhängt, mit Rembrandt. Bode ist mit vielen andern der Ansicht, daß Hercules Segers auf Rembrandt starken Einfluß gewonnen hatte, ja, diesen vielleicht überhaupt erst zur Landschaftskunst anregte. Wie sehr Rembrandt Segers verehrte, beweist die große Zahl von Segers' Bildern in Rembrandts Besitz und die Tatsache, daß Rembrandt eine Platte von Segers nach dessen Tod überarbeitete.[1] Daß Segers gleichzeitig mit Rembrandt in Amsterdam war, wird durch Hoogstratens Zeugnis wahrscheinlich gemacht; daß er solche Rheinansichten schon in der Mitte der Zwanzigerjahre des XVII. Jahrhunderts gemalt hatte, wird klar durch eine urkundliche Notiz, die besagt, es seien in dem Nachlaß eines anno 1627 verstorbenen Malers »cleyne reyntgens van Hercules Seghers« gefunden. Lange kann aber die persönliche Einwirkung des Segers auf Rembrandt nicht gedauert haben; Segers starb wohl vor 1640, denn in diesem Jahre besaß der Kunsthändler Renialme 36 Landschaften des Meisters, von denen er 28 in den nächsten 15 Jahren verkaufte, so daß man annehmen muß, er habe Segers' Nachlaß gekauft. Diese Daten sind nicht ganz unwichtig für den Zusammenhang mit einer Hauptlandschaftsradierung von Rembrandt, dem »Landgut des Goldwägers«, die 1651 datiert ist. Dieses Werk zeigt in der künstlerischen Auffassung Eigentümlichkeiten, die innerhalb des übrigen Landschaftswerkes von Rembrandt auffallen und anderseits sich mit der Segersschen Weise eng berühren. Das Verhältnis von Himmel zu Erde ist genau gleich, was bei Rembrandt nicht sehr häufig vorkommt (soweit ich sehe, unter seinen Zeichnungen nur einmal, bei Nr. 30 der II. Folge der »Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rhyn«)[2]. Der Himmel ist ganz ohne Zeichnung, das Landgut ist im Mittelgrunde, und im Vordergrunde sind einige mit dunklen Strichen angegebene Erhöhungen. Auch ist die Horizontlinie an zwei, drei Stellen durch kurze, aus dem Mittelgrunde aufsteigende Spitzen überschnitten, alles so, wie wir es bei der großen Segersschen Farbenradierung und bei unserer Handzeichnung fanden.

Das »Landgut des Goldwägers« ist ein vielbewundertes Blatt von Rembrandt. Es ist eine seiner objektivsten Landschaften; sie hat einen verschlossenen, abweisenden Charakter. Diese Fläche ist kahl und weit, nicht so vertraut wie sonst Rembrandts Landschaft; das liegt an dem neuen Standpunkt, den er hier gewählt hat. Er ist nicht mehr auf ein und demselben Boden mit der Landschaft, in der Ebene, sondern sieht von oben herab, so daß auch zugleich die Entfernung dieser Landschaft vermehrt ist.

Dies alles sind Eigenschaften, die, wie gesagt, für Rembrandt auffällig, aber für die Segerssche Schweise charakteristisch sind; die Hinweglassung des Sehpunktes, die ja seine Errungenschaft ist, erschwert auch bei ihm die Einfühlung in seine Landschaften. Daß Rembrandt, als er im Laufe seiner Jahre immer sachlicher, immer objektiver in der Betrachtung wurde, bei der Komposition dieser Landschaft an die Arbeiten des verstorbenen Segers dachte, die er so schätzte und die in ihrem Stimmungsgehalte so ganz anders waren als seine eigenen, so stark zum Erlebnis gewordenen, das möchte man bei einem Vergleich dieser Blätter glauben und das erklärt dann auch den etwas fremdartig kühlen Charakter dieser Landschaft Rembrandts ein wenig. Vielleicht wird dieser Vergleich auch noch durch die vorliegende schöne Zeichnung klarer und vielleicht gewinnt anderseits die Zuweisung an Segers dadurch — da ja die beiderseitige Ähnlichkeit mit der großen Farbenradierung feststeht — noch mehr Wahrscheinlichkeit.

Dr. E. Waldmann, Bremen.

Verzeichnis der graphischen Arbeiten G. Leheutres 1892—1904.

(Die Maße sind in Zentimetern angegeben.)

1892.

1. Vieilles Maisons au bord de la Bléone à Digne. Trockenstift. 8 : 12.
   2 Probedrucke.
   Platte vernichtet.
2. Porte de l'église Saint Nizier à Troyes. Trockenstift. 13·5 : 10·8.
   5 Drucke.
   Platte vernichtet.
3. Palais sur le grand Canal à Venise. Trockenstift. 9·5 : 13·3.
   12 Drucke.
   Platte vernichtet.
4. Vue de Canal à Venise. Trockenstift. 6·5 : 9·5.
   10 Drucke.
   Platte vernichtet.

[1] B. 56.

[2] Im Lichtdruck nachgebildet von der Reichsdruckerei in Berlin und Emrik und Bingen in Haarlem. Erschienen im Hang bei Martinus Nijhoff 1900, herausgegeben von Hofstede de Groot.

5. Vue du Canal de l'Ourcq. Trockenstift. 19·8 : 13·6.
12 numerierte Drucke.
Platte vernichtet.

6. Une ruelle à Venise. Trockenstift. 5·4 : 9·5.
15 Drucke.
Platte vernichtet.

1893.

7. Le Chantier du Sacré-Coeur à Montmartre. Radierung. 21·4 : 15·4.
12 Drucke. (Einige Exemplare tragen irrtümlich den Vermerk, daß 20 Drucke abgezogen worden wären.)
Platte vernichtet.

8. Enfants jouant devant une boutique à Montmartre. Radierung. 14·4 : 21.
3 Drucke.
Platte vernichtet.

9. Ma Mère assise près d'une fenêtre. Radierung. 10·4 : 13·6.
3 Drucke.
Platte vernichtet.

10. Une rue à Montmartre. Radierung. 16·4 : 21·9.
20 Drucke.
Platte vernichtet.

11. La Seine au Point-du-Jour. Radierung. 13·8 : 9·7.
I. Zustand. Ohne Namensunterschrift. 5 Drucke auf Kaiserl. Japan.
II. Zustand. Der ganze Hintergrund mit Kohle tiefer gestimmt. 20 Drucke.

1894.

12. Un pont à Sens. Radierung. 13·6 : 10·4.
2 Drucke.
Platte vernichtet.

13. Une rue à Grenelle. Radierung. 9·1 : 6·1.
2 Drucke.
Platte vernichtet.

14. Le Pont Solférino. Radierung. 11·9 : 7·9.
2 Drucke auf holländischem Papier.
Platte vernichtet.

15. Bateaux Lavoirs à Lagny. Radierung. 19·2 : 13·4.
Erste Auflage in 10 Drucken, vor der Namensunterschrift.

16. Maisons au bord de la Marne à Lagny. Radierung auf Zink. 18·1 : 12·9.
5 Probedrucke vor der Namensunterschrift.

17. La Charrette à Lagny. Radierung auf Zink. 16·6 : 12·2.
4 Probedrucke vor der Namensunterschrift.

18. Jardin bordé d'une palissade à Gournay. Radierung auf Zink. 15·8 : 13·2.
2 Drucke auf holländischem Papier.
Platte vernichtet vor der Namensunterschrift.

19. Les Champs à Gournay. Radierung auf Zink. 15·8 : 13·2.
7 Probedrucke vor der Namensunterschrift.

20. Le Haras à Noisy-le-Grand. Radierung. 9·8 : 6·9.
4 Probedrucke.
Platte vernichtet.

21. Les Maisons du Bord de l'Eau à Gournay. Radierung. 9·2 : 6·1.
11 Drucke von 20 angekündigten.

22. Ferme au bord d'un chemin à Gournay. Radierung. 13·7 : 10·4.
Erste Auflage in 15 Exemplaren vor der Namensunterschrift.

23. La vallée de la Marne à Noisy-le-Grand. Radierung. 15·4 : 5·9.
Nur 16 Drucke von 30 angekündigten.
Platte vernichtet.

24. Bords du Canal à Gournay. Radierung. 13·5 : 7·9.
4 Probedrucke.
Platte vernichtet.

25. Le Pont de Gournay. Radierung. 11·4 : 7·4.
5 Probedrucke.

26. Le Lavoir à Gournay. Trockenstift.
15 Drucke, numeriert nur von 8 bis 15.
Platte vernichtet.

27. Chemin bordé de maisons à Noisy-le-Grand. Radierung. 13·3 : 9·4.
I. Zustand. 12 Drucke.
II. Zustand. Als Einladungskarte für eine Ausstellung der Werke des Künstlers bei Georges Thomas, 17 avenue Trudaine, vom 8. bis 31. Dezember 1896.
Platte vernichtet.

28. Rive de la Marne à Gournay. Radierung. 9·9 : 6.
20 Drucke.

29. La Marne à Noisiel. Trockenstift auf Zink. 24·5 : 15.
2 Probedrucke.
Platte unvollendet und durch Oxydation des Metalles zerstört.

1895.

30. Danseuse à la barre. Trockenstift auf Zink.
I. Zustand. 25 : 20·2. 8 Drucke.
II. Zustand. 23·1 : 17·7. 7 Drucke.
III. Zustand. 14 : 22. In Farben und von zwei Platten gedruckt. Remarques auf dem unteren Rande: ein Kopf in Vorderansicht und ein Paar Tanzschuhe. Gedruckt in 25 Exemplaren, wovon einige auf altem Papier, 1896.
Platte vernichtet.

31. Danseuse à la barre. Trockenstift auf Zink. 24·1 : 23·2.
3 Drucke auf China.

32. Quai de la Marne à Lagny. Radierung. 24 : 16.
15 Drucke auf Japan.

33. La Marne à Lagny. Radierung. 25 : 17·1.
I. Zustand. 4 Drucke.
II. Zustand. Bedeutende Arbeiten am Wasser und an der Spiegelung im Wasser, links Enten. 30 Drucke.
III. Zustand. Mit Schrift, veröffentlicht in der Revue Encyclopédique 1897.

34. Le Pont de Gournay. Radierung. 17 : 14·8.
I. Zustand. Ohne Namensunterschrift. 7 Drucke auf verschiedenen Papieren.
II. Zustand. Mit Namensunterschrift. Trockenstiftarbeiten an dem Dach des Waschhauses, den Spiegelungen der Böschung und der Brücke im Wasser. Fehlstriche im Himmel entfernt. 30 Drucke auf verschiedenen Luxuspapieren. 105 Drucke auf großem dünnen geschöpften Papier, mit Bleistift unterschrieben, für die Gazette des Beaux-Arts 1896, ebendafür 1700 Drucke mit Schrift auf geschöpftem Papier.
III. Zustand. Die Schrift weggeschabt. Einige Drucke nach Entfernung der Verstählung.

35. Le Champ Régnier à Gournay. Radierung. 25:12·5.
I. Zustand. 5 Probedrucke.
II. Zustand. Die Figur des Mähers beseitigt. 30 Drucke, davon numeriert nur 16 bis 30.

1896.

36. Le Nouveau Canal à Troyes. Trockenstift. 26·8:21.
8 Probedrucke. Außerordentlich selten.
Platte vernichtet.

37. La Chaumière en contre-bas à Troyes. Radierung. 27:20.
I. Zustand. Vor der Namensunterschrift. 35 Probedrucke, nicht numeriert. Prachtvolle Drucke auf seltenen Papieren.
II. Zustand. Mit Namensunterschrift und Datum. Unter den Veränderungen Lichter an dem Zaun rechts. In diesem Zustand Eigentum des Verlegers Sagot.

38. L'Impasse Gambey à Troyes. Radierung. 25·8:14.
I. Zustand. Kratzspuren an dem letzten Haus im Hintergrund des Gäßchens. 11 Probedrucke.
II. Zustand. Mit Namensunterschrift. 13 Probedrucke.
Platte vernichtet.

39. Rue du Petit Cloître Saint-Pierre à Troyes. Radierung. 16:17.
I. Zustand. 6 Probedrucke auf altem Papier.
II. Zustand. Auflage der Zeitschrift »Centaure«. 70 Drucke vor aller Schrift, auf großem geschöpften dünnen Papier von Arches in chamois Farbe, vom Künstler unterschrieben. 70 Drucke auf großem Papier mit Schrift, Künstlernamen und Datum. 800 Drucke auf gewöhnlichem geschöpften Papier von Arches.
III. Zustand. Einige Drucke nach Entfernung der Verstählung. Von der Schrift nur die Angabe der Darstellung entfernt.

40. Les Petites Musiciennes. Trockenstift. 43:26.
I. Zustand. Die Figuren und die ganze Szenerie ganz licht angedeutet. 2 Probedrucke.
II. Zustand. Die Geigerin viel mehr ausgeführt. 2 Probedrucke.
III. Zustand. Die beiden Figuren zusammengestimmt, das Klavier durch Schraffierung schattiert. 2 Probedrucke.
IV. Zustand. Änderungen am Kopf der Geigerin. Das Schwarz des Haares verstärkt. 5 Probedrucke.
V. In Farben und von zwei Kupferplatten gedruckt für das »Album des Peintres-Graveurs« im Verlag von Vollard. 8 Drucke vor der Namensunterschrift. 109 mit der Namensunterschrift und dem Datum.
Platte vernichtet.

41. La Sieste. Lithographie, farbig gehöht. 39:26.
Einige Drucke schwarz und einfarbig. 25 Drucke.

42. La rue de l'Isle à Troyes. Lithographie, farbig gehöht. 26:16.
10 Drucke: Schwarz und rot, grün und rot.

43. Le nouveau pont à Lagny. Radierung. 25·2:18·3.
I. Zustand. Vor aller Schrift. 9 Probedrucke.
II. Zustand. Überarbeitet und vollendet mit dem Trockenstift. 11 Probedrucke.
Platte vernichtet.

44. Le Pont de Saint-Parre. Radierung. 8:16·3.
25 Drucke, davon nur numeriert 15 bis 25.

45. Le Grand Saule à Saint-Parre. Radierung. 24·8:18.
22 Drucke.
Platte vernichtet.

1897.

46. Danseuse. Lithographie.
1 Druck in schwärzlichem Grau. 100 Drucke in Farben für das »Album des Peintres-Graveurs« im Verlag von Vollard.

47. Place des Jacobins à Troyes. Trockenstift. 13:24.
I. Zustand. 2 Drucke.
II. Zustand. Von der vollendeten Platte. 25 Drucke, davon 2 vor der Namensunterschrift, numeriert 1 bis 25.
Platte vernichtet.

48. La ruelle St. Jean à Troyes. Trockenstift. 11·5:25·6.
I. Zustand. 2 Drucke.
II. Zustand. Von der vollendeten Platte. 12 numerierte Drucke, davon 3 vor der Namensunterschrift.
Platte vernichtet.

49. Ex-libris Meunié. Heliogravüre nach einer Federzeichnung, mit der Nadel überarbeitet. 3:4.
Nicht bezeichnet.

50. Croquis de rue à Troyes. Trockenstift. 27·7:23·8
2 Probedrucke.
Platte verworfen und vernichtet.

1898.

51. Le Pont de Bois à Troyes. Trockenstift. 13·8:14·8.
I. Zustand. Mit allen Graten. 1 Probedruck
II. Zustand. Von der vollendeten Platte. 20 numerierte Drucke, davon 6 vor der Namensunterschrift.
Platte vernichtet.

52. Place Saint-Aventin à Troyes. Radierung.
I. Zustand. 2 Probedrucke. Reine Radierung.
II. Zustand. Mit dem Trockenstift überarbeitet. 20 Drucke, davon 6 vor der Namensunterschrift.
Platte vernichtet.

53. Le Port au Bois à Troyes. Trockenstift. 27·7:32·8.
I. Zustand. Mit allen Graten. 1 Probedruck.
II. Zustand. Mit den Flößen und dem Boote. 2 Probedrucke.
III. Zustand. Die Barke beseitigt. 30 numerierte Drucke, davon 10 vor der Namensunterschrift.
Platte vernichtet.

54. La Chaumière au bord de l'eau. Trockenstift. 18·5:27.
I. Zustand. Mit allen Graten. 6 Drucke.
II. Zustand. Mit einigen Abschwächungen in den Schwärzen. 17 Drucke, davon 9 vor der Namensunterschrift.
Platte vernichtet.

55. Les tanneries à Montargis. Radierung und Trockenstift.
1 Probedruck.
Die Platte verworfen, vernichtet und eine neue gemacht.

56. Les tanneries à Montargis. Trockenstift. 14·2:22·2.
I. Zustand. 1 Druck.
II. Zustand. Von der vollendeten Platte. 20 Drucke, davon 12 vor der Namensunterschrift.
Platte vernichtet.

57. Une rue à Marlotte. Radierung. 16:20·7.

58. L'Ecluse du Tréport. Trockenstift. 32·8 : 27·7.

I. Zustand. Vor den Schatten der Figuren. 1 Druck auf altem Japan.

II. Zustand. 50 numerierte Drucke, davon 10 vor der Namensunterschrift.

Platte vernichtet.

59. Les Bords de la Bresle. Trockenstift. 22·8 : 15·3.

I. Zustand. Vor der Schrift. 20 numerierte Drucke, davon 9 vor der Namensunterschrift.

II. Zustand. Mit der Schrift. 20 numerierte Drucke.

Platte vernichtet.

60. Le Canal d'Eu. Radierung. 24·5 : 15·5.

I. Zustand. Reine Radierung. 2 Drucke mit den kleineren Maßen 24·5 : 12·2.

II. Zustand. Kreuzschraffierung mit Trockenstift, wodurch die Schwärzen verstärkt werden und der Horizont weiter zurücktritt. 10 Probedrucke auf seltenen Papieren.

61. L'Eglise St. Jacques au Tréport. Trockenstift. 21·4 : 15·3.

Einige Drucke in verschiedenen Zuständen, aufgegebene Versuche.

62. Place du réservoir à Montmartre. Radierung. 9·5 : 13.

I. Zustand. Ohne Himmel und vor der Überarbeitung mit dem Trockenstift. 1 Druck.

II. Zustand. Vor der Namensunterschrift. 20 numerierte Drucke.

III. Zustand. Mit der Schrift: »Invitation aux expositions de Ed. Sagot, éditeur.«

1900.

63. Les bateaux-omnibus à Auteuil. Trockenstift. 30·5 : 40·5.

Einige Drucke des Zustandes vor der Namensunterschrift und 50 numerierte Drucke, davon 10 vor der Namensunterschrift.

Platte vernichtet.

64. L'atelier de Delatre rue Lepic. Radierung. 7·5 : 13·7.

I. Zustand. Vor weiteren Arbeiten und der Schattierung der Treppenstufen. 4 Probedrucke.

II. Zustand. Ungefähr 20 Drucke.

III. Zustand. Mit der Schrift: »Pour Delatre, adresse de sa maison.« Eigentum Eug. Delatres.

1901.

65. La chaussée des blanchisseurs à Troyes. Radierung. 13·8 : 12·8.

I. Zustand. Reine Radierung. 1 Probedruck.

II. Zustand. Vor der Schattierung der Straße, rechts, dem Gewitterhimmel, links, u. s. w. 1 Probedruck.

III. Zustand. Einige Probedrucke auf Japan.

66. La Maison du Garde. Trockenstift. 17·5 : 29.

I. Zustand. Vorzeichnung in reiner, sehr schwacher Radierung. 2 Drucke.

II. Zustand. Mit dem Trockenstift überarbeitet und mit allen Graten. 1 Druck.

III. Zustand. Von der vollendeten Platte. 40 numerierte Drucke, davon 10 vor der Namensunterschrift.

Platte vernichtet.

67. Le Lavoir abandonné. Radierung. 15·5 : 24·4.

I. Zustand. Vor den Gärten links. 3 Drucke.

II. Zustand. Von der vollendeten Platte, 1903. 25 numerierte Drucke, davon 12 vor der Namensunterschrift.

68. Le petit bassin des Tuileries. Radierung. 23·8 : 15·8.

I. Zustand. Ohne den Himmel und vor den weiteren Arbeiten. 2 Drucke.

II. Zustand. Von der vollendeten Platte. 10 Drucke ohne Namensunterschrift.

III. Zustand. Mit Namensunterschrift und veröffentlicht in der Revue de l'Art ancien et moderne.

1902.

69. La rue de l'Ecole à Troyes. Trockenstift. 14·3 : 22·8.

I. Zustand. Mit Graten. 3 Probedrucke.

II. Zustand. Schattierung im Vordergrund und lichter Hintergrund. 3 Drucke.

III. Zustand. Der Hintergrund schattiert. 40 numerierte Drucke, davon 15 vor der Namensunterschrift.

Platte vernichtet.

1903.

70. Les Chaumes à Saint-André. Radierung. 13·2 : 30·7.

40 numerierte Drucke, davon 18 vor der Namensunterschrift.

Platte vernichtet.

71. Ruines des anciennes Tuileriers. Radierung. 13·2 : 30·7.

40 numerierte Drucke, davon 12 vor der Namensunterschrift.

72. Quatre têtes de femmes. Trockenstift. 10·9 : 13.

Einige Probedrucke auf Japan.

73. Les bateaux de pêche au Tréport. Trockenstift. 31·8 : 27·8.

I. Zustand. Vor der Schattierung auf dem Kai. 2 Drucke.

II. Zustand. Mit hinzugefügten Figuren. 1 Druck.

Unvollendete Platte.

1904.

74. La rue Domat à Paris. Radierung. 18 : 24.

I. Zustand. 2 Drucke.

II. Zustand. Hintergrund und Mittelgrund nochmals geätzt, weitere Arbeiten an den Figuren und Kreuzschraffierung im Vordergrund. 50 numerierte Drucke, davon 12 vor der Namensunterschrift.

Platte vernichtet.

75. L'Avant-port de la Rochelle. Radierung. 13·8 : 20.

I. Zustand. 4 Drucke.

II. Zustand. Arbeiten am Hintergrund, der Kai nochmals geätzt, rechts. Verkleinert auf 12·5 : 10·3. 4 Drucke.

III. Zustand. Im Hintergrund rechts einige Polierungen. 40 numerierte Drucke, davon 14 vor der Namensunterschrift.

76. Le Vieux Port de la Rochelle. Radierung. 12 : 16·9.

I. Zustand. Reine Radierung. 2 Drucke.

77. Le bassin neuf et le quai à la Rochelle. Radierung. 19·7 : 31.

I. Zustand. 5 Drucke.

---

78. Illustrationen zu Eug. Fromentins Dominique. 40 Radierungen: Titelbild, Titelvignette und 38 Kopfleisten und Schlußvignetten. Durchgehends landschaftliche Motive nach Zeichnungen aus der Umgebung von

La Rochelle, aus Saintes und dem alten Paris. Herausgegeben in 117 Exemplaren, wovon 10 im Handel, für die Gesellschaft »Le Livre Contemporain«.

I. Zustand. Vor der Namensunterschrift und einigen leichten Überarbeitungen mit dem Trockenstift. 2 Serien mit dem gedruckten Text des Buches, vor der Verstählung.

II. Zustand. Von den vollendeten Platten. 3 oder 4 Serien mit dem gedruckten Text des Buches, nach der Verstählung und vor dem Imprimatur.

III. Zustand. »Marges abattues«. 5 Luxus-Serien in Drucken ohne den gedruckten Text des Buches. Außerdem 2 Serien von Drucken, die als Beweis für die Vernichtung der Platten nach dem Druck der Auflage dienen.

Clément-Janin.

Nachtrag zu dem Aufsatz »Rudolf von Alts graphische Arbeiten«.

Vergl. Mitteilungen d. Gesellsch. f. vervielfältig. Kunst, 1906, Seite 27 ff.

Das Mitglied unserer Gesellschaft Herr Sekretär Franz Matzner in Brünn hat die Freundlichkeit uns mitzuteilen, daß die Radierung Rudolf Alts, die auf Seite 45 des laufenden Jahrgangs der Graphischen Künste zum ersten Mal abgedruckt und unter Nummer 21 des Verzeichnisses der Radierungen beschrieben ist, die Nordseite der Domkirche Sankt Peter und Paul in Brünn darstellt. *D. R.*

Mitteilungen der Gesellschaft.

KURATORIUMSVERSAMMLUNGEN.

Am 5. Februar 1906 fand unter dem Präsidium Seiner Exzellenz des Herrn Baron Chlumecký eine außerordentliche Kuratoriumssitzung statt, in der zunächst einstimmig die Wahl der Herren: Dr. Albert Figdor, des Erbgrafen Ferdinand Trauttmansdorff und Seiner Exzellenz des Grafen Hans Wilczek zu Kuratoren, sowie ebenfalls einhellig die Wahl des Herrn Erbgrafen Ferdinand Trauttmansdorff zum Präsidenten der Gesellschaft erfolgte.

Sodann berichtete Herr Regierungsrat Dr. Eduard Leisching ausführlich über den Rücktritt des Herrn kaiserlichen Rates Richard Paulussen und die sich daran knüpfenden Veränderungen in der Gesellschaft. Paulussen hat durch mehr als 30 Jahre der Gesellschaft angehört und sich während dieser langen Zeit nicht nur als administrativer Direktor, sondern auch als Leiter der Kupferdruckerei außerordentliche Verdienste um die Gesellschaft erworben, so daß sein Abgang einen schweren Verlust für sie bedeutet. Im engsten Zusammenhang damit steht die vollständige Auflösung der Druckerei, zu der sich der Verwaltungsrat, nachdem er alle Möglichkeiten aufs sorgfältigste geprüft hatte, entschließen mußte, wenngleich nicht leichten Herzens. Der stete Rückgang des Erträgnisses und die immer wachsende Konkurrenz ließen es aber als durchaus untunlich erscheinen, die Druckerei selbst in eingeschränktem Maße beizubehalten. Nach langen Verhandlungen und Untersuchungen hat es sich als das vorteilhafteste herausgestellt, wenn die von der Gesellschaft benötigten Tiefdrucke in der Staatsdruckerei gemacht werden, die nicht nur durch das Engagement des besten Druckers der Gesellschaft die Garantie der bestmöglichen Druckqualität liefert, sondern sich auch, was die Kosten anbelangt, als äußerst entgegenkommend erweist. Kaiserlicher Rat Paulussen wird durch den langjährigen Beamten der Gesellschaft, Herrn Theodor Sturtzel, dessen erprobte Tüchtigkeit nach allen Richtungen hin die wünschenswerte Sicherheit verbürgt, provisorisch vertreten. Die durch die Auflösung der Druckerei freigewordenen vier Stockwerke in dem der Gesellschaft gehörigen Hause werden vermietet, die Maschinen sind bereits verkauft und die Kasse ist schon vom kaiserlichen Rat Paulussen an Herrn Sturtzel übergeben worden.

Nachdem Herr Baron Weckbecker sein Bedauern über den Rücktritt Paulussens und die Auflassung der Druckerei ausgesprochen, zugleich aber die gefundene Lösung als die günstigste begrüßt hat, wird von dem Kuratorium der Bericht des Verwaltungsrates genehmigt und dem Verwaltungsrate für seine ebenso schwierige wie erfolgreiche Tätigkeit, sowie der Direktion der Staatsdruckerei und speziell dem Herrn Hofrat Ganglbauer für sein Entgegenkommen der Dank ausgesprochen.

Zum Schluß wird der Antrag des Herrn Regierungsrates Leisching, Paulussen in einem vom neuen Präsidenten zu unterfertigenden Schreiben für seine langjährige ausgezeichnete Tätigkeit die vollste Anerkennung und den wärmsten Dank auszusprechen und ihm auch in Zukunft sämtliche ordentlichen Publikationen der Gesellschaft zu widmen, einstimmig angenommen.

Die ordentliche Jahressitzung des Kuratoriums fand am 23. Mai 1906 unter dem Vorsitze des neugewählten Präsidenten Erbgrafen Ferdinand Trauttmansdorff im k. k. Österreichischen Museum statt.

Baron Chlumecký als Senior der Versammlung und der Obmann des Verwaltungsrates Regierungsrat Dr. Leisching begrüßten den neuen Präsidenten aufs herzlichste. Erbgraf Trauttmansdorff dankte für die ihn hoch ehrende Wahl und betonte in seiner Einführungsrede den doppelten Zweck der Gesellschaft, die Künstler zu fördern und dem Publikum gute Kunst zugänglich zu machen; die Gesellschaft werde stets darauf zu achten haben, daß zu Gunsten des ersteren nicht der letztere Schaden leide. Hierauf hielt der Präsident einen warm empfundenen Nachruf auf kaiserlichen Rat Richard Paulussen, den plötzlich verstorbenen langjährigen, hochverdienten Direktor der Gesellschaft. Der nachstehend abgedruckte Jahresbericht wurde zur Kenntnis genommen und hernach zugleich mit dem Rechnungsabschluß einstimmig genehmigt. Dem Verwaltungsrat wurde das Absolutorium erteilt.

An den Jahresbericht knüpfte sich eine von Herrn kaiserlichen Rat v. Boschan angeregte Diskussion über die von der Gesellschaft einzuschlagende künstlerische Richtung. An der Debatte beteiligten sich Hofrat Baron Weckbecker und Regierungsrat Dr. Leisching, welche hervorhoben, daß die Gesellschaft, dem Zuge der Zeit folgend, ihr Programm insoferne erweitert habe, als sie nicht mehr ausschließlich die vervielfältigenden Künste pflege, sondern auch der originalen Graphik entsprechende Aufmerksamkeit schenke und sich demgemäß auch dem Neuen und Neuesten nicht verschließen dürfe, ohne freilich darüber das gute Alte zu vernachlässigen.

Zu Verifikatoren wurden gewählt die Herren kaiserlicher Rat v. Boschan und Hofrat Ganglbauer, zu Revisoren die Herren Dr. Richard Faber und Leopold v. Lieben. Ins Kuratorium neugewählt wurden die Herren Universitätsdozent Dr. Josef Hupka, Fabriksgesellschafter Stephan Mautner und Advokat Dr. Franz Ritter v. Sprung.

Bericht des Verwaltungsrates über seine Tätigkeit im Jahre 1905.

Die im Rechnungsjahr 1904 fühlbar gewesene Depression im Gesamthandel, besonders aber auf dem Kunstmarkte, ist zwar in Abnahme begriffen, indessen im abgelaufenen Jahre nicht ohne weiteren nachteiligen Einfluß speziell auf die Beschäftigung unserer Druckerei und auf den Absatz unserer Publikationen geblieben. Trotzdem war das Geschäftsjahr 1905 nicht ungünstiger als seine Vorgänger. Denn 1904 ergab sich die Notwendigkeit eines Zuschußerfordernisses von 2183·69 K, wogegen im Jahre 1905 nur 562·29 K aus dem Konto der Gelder mit bestimmter Widmung zu decken waren. Dieses Konto weist somit anstatt 11.183·77 K einen Bestand von nur 10.621·18 K aus.

Der Ausfall einzelner, namentlich in Rußland domizilierender Mitglieder wurde durch inzwischen vollzogene Neuwerbungen wettgemacht. Auch die Zahl der Gründer erfuhr keine Änderung.

I. Ordentliche Publikationen.

Veröffentlichungen im Jahre 1905.

1. Die Graphischen Künste brachten auf dem Gebiete der modernen Kunst zwei umfassende, reich illustrierte Studien über die beiden ausgezeichneten nordischen Künstler Anders Zorn und Carl Larsson, ferner kleinere Aufsätze über die Franzosen Louis Legrand, Alphonse Legros und Paul Renouard, über die Radierungen des Engländers Frank Brangwyn, über die Deutschen Otto und Jenny Fikentscher und Heinrich Seufferheld. Die alte Kunst war durch eine Studie Wilhelm Bodes über »Rembrandts Sohn Titus, in einem Buche lesend« vertreten, über ältere Meister des XIX. Jahrhunderts handelten folgende Aufsätze: »Eine Vorarbeit Anselm Feuerbachs zum zweiten (Berliner) Symposion des Plato« von Paul Hartwig, »Die Hochzeit des Figaro von Moritz von Schwind« von Alois Trost, »Liszt am Klavier. Ölgemälde von Josef Danhauser« von Alois Trost und endlich »Josef Danhauser« (anläßlich des hundertsten Geburtstages des Künstlers) von Julius Leisching. Gerade durch die Veröffentlichung der letztgenannten interessanten Arbeiten glaubte die Redaktion einer retrospektiven Strömung gerecht zu werden, die sich schon seit einiger Zeit im Kunstleben Deutschlands und Österreichs bemerken läßt und die eben erst einen prägnanten Ausdruck in der gegenwärtig in Berlin stattfindenden Jahrhundertausstellung deutscher Kunst gefunden hat.

Von der reichen Illustration dieses Jahrganges seien neben einigen vortrefflichen Heliogravüren von R. Paulussen und wohlgelungenen farbigen Reproduktionen der k. k. Hof- und Staatsdruckerei die graphischen Originalarbeiten von Peter Halm, Carl Larsson, Adolf Luntz, Hans Neumann jr., Heinrich Seufferheld und Anders Zorn, ferner eine reproduzierende Radierung von Wilhelm Wörnle als ausgezeichnete Beispiele moderner Graphik besonders erwähnt.

Die literarischen Mitarbeiter dieses Jahrganges waren folgende Herren: Geheimrat Dr. Wilhelm Bode, Generaldirektor der Königlichen Museen in Berlin, Clément-Janin in Paris, Campbell Dodgson M. A., Assistent am Kupferstichkabinett des Britischen Museums in London, Dr. Paul Hartwig in Rom, Felix Hollenberg, Maler und Radierer in Stuttgart, Dr. John Kruse, Assistent am

Nationalmuseum in Stockholm, Julius Leisching, Direktor des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn, Dr. Fortunat von Schubert-Soldern, Direktor der Kupferstichsammlung weiland des Königs Friedrich August in Dresden, Alois Trost, Skriptor am Historischen Museum der Stadt Wien, Dr. Wilhelm R. Valentiner in Berlin.

2. Die Mitteilungen der Gesellschaft enthielten in ihren Rubriken »Studien und Forschungen« und »Besprechungen neuer Erscheinungen« wissenschaftliche Arbeiten aus der Feder folgender Herren: Dr. Edmund Wilhelm Braun, Direktor des Franz Joseph-Museums in Troppau, Campbell Dodgson in London, Dr. Max J. Friedländer, Direktor an den Königlichen Museen in Berlin, Dr. Gustav Glück, Kustosadjunkt an der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien, Dr. Alfred Hagelstange, Bibliothekar am Kunstgewerbemuseum in Magdeburg, Dr. John Kruse in Stockholm, Dr. Gustav Pauli, Direktor des Museums in Bremen, Alois Trost in Wien und Dr. Arpad Weixlgärtner, Assistent an den kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien. Über aktuelle Ereignisse und Fragen des modernen Kunstlebens berichteten Mitteilungen aus Sammlungen und von Ausstellungen, Anzeigen über neue Erscheinungen und so weiter.

3. Die Jahresmappe brachte zwei stimmungsvolle landschaftliche Farbenlithographien von Karl Biese und Gustav Kampmann, zwei hervorragenden Mitgliedern des Karlsruher Künstlerkreises. Die übrigen vier Blätter rührten von begabten jungen österreichischen Künstlern her: Alois Kolb hat eine höchst wirkungsvolle und eigenartige Originalradierung »Beethoven« beigesteuert; zwei tüchtige Schüler William Ungers, Richard Lux und Oswald Roux sind durch treffliche farbige Originalradierungen vertreten; von Karl Schmoll von Eisenwerth rührt endlich eine farbige Originallithographie her, die dank der feinen Abtönung der Farben fast die Wirkung eines Pastells erreicht.

4. Als Prämie wurde eine frische, farbenkräftige Originallithographie »Einsamer Park« von Walter Georgi in München ausgegeben.

Veröffentlichungen im Jahre 1906.

Von den Graphischen Künsten liegen schon zwei Hefte fertig vor. Das erste enthält eine Studie von Clément-Jenin über den vielseitigen französischen Graphiker Georges Jeanniot, dessen Tätigkeit durch eine schöne Originalradierung und vortreffliche farbige Reproduktionen anschaulich gemacht wird, einen Aufsatz von A. M. Hind über die Radierungen des feinsinnigen englischen Künstlers Sir Charles Holroyd, eine inhaltsreiche Arbeit von Wilhelm Bode über den altholländischen Maler und Radierer Adriaen van der Velde und endlich den Neudruck einer im Kupferstichkabinett der Universität Göttingen noch erhaltenen Originalkupferplatte von Rembrandt mit begleitendem Text von E. Waldmann. Der Neudruck dieser Platte wird sicherlich von den vielen Verehrern Rembrandts besonders in diesem Jahre, in dem wir die dreihundertste Wiederkehr des Geburtstages des großen Meisters feiern, mit Freude begrüßt werden. Das zweite Heft enthält eine umfassende Studie über die im Zusammenhang bisher noch nicht gewürdigte Kunst in Finnland aus der Feder J. J. Tikkanens in Helsingfors; bei der Illustrierung dieser Studie sind die graphischen Arbeiten ganz besonders berücksichtigt worden. Ferner bringt dieses Heft die Publikation zweier bisher unbekannter Originalradierungen Rudolf von Alts, eine kurze Besprechung der von Ludwig Michelek mit Radierungen geschmückten Festschrift für Weinlechner und endlich die erste Veröffentlichung einer von Zoltan Takács in der Handzeichnungensammlung des Louvre entdeckten schönen Zeichnung Albrecht Dürers.

Die Mitteilungen enthalten in ihren beiden ersten Heften unter anderem Arbeiten von Heinrich Röttinger über das Holzschnittwerk Georg Lembergers, von Campbell Dodgson über den angeblichen Dürerschen »Türkischen Reiter«, von Karl Doehlemann über die Verwertung der Linearperspektive zur Datierung von Bildern, von Arpad Weixlgärtner über Dürers Verhältnis zu Lionardo, ferner von demselben Autor ein Verzeichnis der graphischen Arbeiten Rudolf von Alts. Diesen »Studien und Forschungen« schließt sich eine Besprechung von Max Geisbergs Buch über Israel van Meckenem aus der Feder Max Lehrs' als eine wichtige und selbständige wissenschaftliche Arbeit an.

Das dritte Heft der Graphischen Künste ist in Vorbereitung und wird Studien über die englischen Radierer Muirhead Bone und Robinson, sowie über den französischen Zeichner, Lithographen und Radierer Alexandre Steinlen enthalten. Für die weiteren Hefte sind Artikel über die zeichnerische Tätigkeit Adolf von Menzels, über die jüngeren österreichischen Graphiker, über Heinrich Lefler, Ed. von Steinle, Leheutre, Léandre, Besnard, Maurice Delcourt, Charles Cottet, Raffaëlli, Marius Bauer, über die Handzeichnungen auf der Jahrhundertausstellung in Berlin, über Rembrandts Persönlichkeit und so weiter in Aussicht genommen.

Die Auswahl der Blätter für die Jahresmappe wird in der nächsten Zeit getroffen werden.

Als Prämie für das Jahr 1906 wird eine Radierung von Professor William Unger nach einem Selbstbildnisse Rembrandts in der kaiserlichen Galerie in Wien ausgegeben werden. Die Gesellschaft erfüllt mit der Ausgabe dieser Blätter die Pflicht, die dreihundertste Wiederkehr von Rembrandts Geburtstag in würdiger Weise zu feiern.

II. Außerordentliche Publikationen.

1. Geschichte des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert.

Die Vorbereitungen zu diesem Werke waren, wie bereits im Bericht über das vorvergangene Jahr mitgeteilt

worden war, schon vollendet und schon lagen Teile des Manuskripts zum Satz vor, als von Seite des Herrn Verfassers, des Geheimen Regierungsrats Max Lehrs, eine Anregung an den Verwaltungsrat erging, die eine wesentliche Umwandlung des ganzen Werkes bedeutete.

Je weiter nämlich Herr Geheimer Regierungsrat Lehrs in der Niederschrift des Werkes vorschritt, um so zwingender drängte sich ihm die Überzeugung auf, daß ein zweites von ihm geplantes und in zwanzigjährigen Studien vorbereitetes Werk, dessen Erscheinen seinem ersten Plan gemäß unmittelbar dem Geschichtswerk folgen sollte, nämlich der beschreibende kritische Katalog der Kupferstiche des XV. Jahrhunderts, mit seiner geschichtlichen Darstellung eine untrennbare Einheit darstelle, und daher auch notwendig ein einheitliches, gleichzeitiges Erscheinen fordere.

Konnte sich der Verwaltungsrat nach eingehenden Beratungen nicht vor der sachlichen Richtigkeit dieser Ansicht verschließen, so durfte er sich doch auch nicht verhehlen, daß es sich dabei eigentlich um ein neues Werk handle, für das auch eine neue materielle Basis geschaffen werden müßte. Denn bedeutete einerseits die vorgeschlagene Änderung nichts anderes wie eine Verdreifachung des Umfangs und damit auch der Kosten des Werkes, so war andrerseits in dem Umstande, daß das neue Werk einen strenger wissenschaftlichen, ja fachlichen Charakter annehmen sollte, auch eine bedeutende Verringerung des Interessentenkreises zu erwarten.

Bevor daher die vom Herrn Verfasser vorgeschlagene Erwerbung des Werkes vom Verwaltungsrat zum Beschluß erhoben werden konnte, war es nötig, das Unternehmen derart zu fundieren, daß der Gesellschaft keinerlei materielle Opfer daraus erwüchsen. Diese Bedingung darf heute schon als vollständig erfüllt bezeichnet werden.

In Würdigung der außerordentlichen wissenschaftlichen Bedeutung des geplanten Werkes hat das hohe k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht der Gesellschaft eine Subvention von 7200 K gegen Abgabe einer entsprechenden Anzahl von Exemplaren in Aussicht gestellt. Ferner geruhte Se. Durchlaucht der regierende Fürst von und zu Liechtenstein der Gesellschaft in hochherziger Weise den Betrag von 2000 K zur Durchführung des Werkes in seiner neuen Gestalt zur Verfügung zu stellen. Es sei gestattet, Sr. Durchlaucht und dem Herrn Leiter des k. k. Ministeriums auch an dieser Stelle den ehrerbietigsten Dank der Gesellschaft hiefür zum Ausdruck zu bringen.

Gleichzeitig wurde der Plan des neuen Werkes in einem Prospekt der Öffentlichkeit übergeben und eine Subskription eingeleitet, deren überraschend günstiges Ergebnis sowohl den Gedanken des Unternehmens auf das glänzendste rechtfertigte, als auch dem Werk die verlangte und notwendige materielle Grundlage schuf.

Das Werk wird demnach folgenden geänderten Titel führen: »Der deutsche, niederländische und französische Kupferstich im XV. Jahrhundert. Geschichte und kritischer Katalog von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Max Lehrs«. Es wird in sechs starken Textbänden, jeder zu ungefähr 400 Seiten in Großoktav und in 2 Tafelbänden, jeder mit über 100 Tafeln in Großquart erscheinen. Der erste Textband wird zusammen mit dem ersten Tafelband zu Anfang des Jahres 1907 ausgegeben werden.

Der Subskriptionspreis des ganzen Werkes wurde auf 600 K (500 Mk.) festgesetzt. Die Auflage wird aus 100 für den Handel bestimmten, ferner aus 15 Präsentations- und 25 Subventionsexemplaren bestehen.

2. Von den »Theatern Wiens« gelangte die Doppellieferung XXXVIII/IX zur Ausgabe, die ausschließlich die Direktion Heinrich Laubes (1849—1867) behandelt. Das Doppelheft XL/XLI, in welchem die Direktionen Friedrich Halms (1867—1870), Franz Dingelstedts (1870—1881) und Adolf Wilbrandts (1881—1888) ihre Darstellung finden und das somit die Geschichte des Burgtheaters bis zum Schlusse des alten Hauses — dem ihr in diesem Werke gesteckten Ziele — führt, befindet sich bereits unter der Presse. Dem Hefte ist ein alle bisher erschienenen historischen Bände des Theaterwerkes berücksichtigendes Register beigegeben.

An Stelle des zuerst in Aussicht genommenen Schriftstellers Hugo Wittmann ward Herr Dr. Richard Wallaschek gewonnen, die Geschichte des Hofoperntheaters zu schreiben. Sein wissenschaftlicher Ruf gibt die Gewähr, daß sich dieser Teil des Werkes dem bisher erschienenen würdig anreihen werde. Die Disposition ist bereits aufgestellt und der Text des ersten Heftes kann in nächster Zeit dem Satz übergeben werden, so daß mit Sicherheit ausgesprochen werden darf, daß zwischen dem Erscheinen der letzten Burgtheater- und der ersten Opernlieferung keine längere Zeit verstreichen wird als bisher zwischen der Ausgabe zweier Lieferungen.

Zum Schlusse fühlt sich die Gesellschaft verpflichtet, der Direktion des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie für die freundliche Überlassung des Sitzungssaales, sowie der Presse für die ihr stets bewährte Sympathie ihren wärmsten Dank auszusprechen.

Als Gründer sind der Gesellschaft beigetreten: Herr Richard Bühler-Steiner, Winterthur, und Herr Victor Heinrich Schmidt, Fabrikant, Wien.

Gewinn- und Verlust-Konto pro 31. Dezember 1905.

	Soll		Haben		Verlust		Gewinn	
	K	h	K	h	K	h	K	h
Konto der ordentlichen Publikationen	66.430	38	75.809	29	....	.	9.379	01
» » außerordentlichen Publikationen	21.266	46	31.740	94	....	.	10.474	48
» des Theaterwerkes	11.209	13	11.209	13	....	.	....	.
» der Mappen und Rahmen	2.284	83	3.886	49	....	.	1.601	66
» » Kupferdruckerei	136.000	25	141.099	05	....	.	5.098	80
» » Hausverwaltung	3.952	58	5.200	.	....	.	1.247	42
» » Betriebsauslagen	28.363	90	....	.	28.363	96	....	.
Pr. Übertrag vom Konto der Gelder mit bestimmter Widmung	....	.	562	59	....	.	562	59
	269.507	49	269.507	49	28.363	96	28.363	90

Bilanz-Konto pro 31. Dezember 1905.

Aktiva	K	h	K	h
Immobilien-Konto			70.000	.
Mobilien-Konto			766	46
Maschinen-Konto	4.500	.		
Verkauf	4.500	.	....	.
Zeichnungen- und Gemälde-Konto			1.090	16
Platten-Konto			38.900	.
Kommissions-Verlags-Konto			1.000	.
Debitoren:				
Für ordentliche Publikationen	10.339	24		
» außerordentliche Publikationen	3.960	64		
» das Theaterwerk	1.885	62		
» Mappen und Rahmen	591	30		
» Druckerei-Lieferungen	3.678	08	20.454	88
Vorräte:				
An ordentlichen Publikationen	16.850	.		
» außerordentlichen Publikationen	11.410	.		
» Theaterwerk	1.500	.		
» Mappen und Rahmen	1.451	90		
» Papier	868	.	32.079	90
Saldo beim Kommissionär in Leipzig			554	95
Kassa			53.930	66
			218.777	01

Passiva	K	h	K	h
Kreditoren			3.405	81
» der Druckerei			8.669	23
Hypotheken-Konto			33.949	37
Konto der Vorauslagen und Voreinnahmen			22.131	42
Konto der Gelder mit bestimmter Widmung	11.183	77		
Pr. Übertrag auf Gewinn- und Verlust-Konto	562	59	10.621	18
Betriebsfond Ende 1905			140.000	.
			218.777	01

REGISTER DER KÜNSTLER.

(Die römischen Ziffern bedeuten wiederholtes Vorkommen des Namens auf derselben Seite.)

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST IN WIEN.

Protektor: Seine k. und k. Hoheit Erzherzog **Otto.**

Gründer:

Seine Majestät Kaiser **Franz Joseph I.**
Seine k. und k. Hoheit Erzherzog **Friedrich.**
Seine k. und k. Hoheit Erzherzog **Ludwig Viktor.**
Seine Majestät **Wilhelm II.**, deutscher Kaiser.
Seine Majestät König **Carol I. von Rumänien.**
Ihre Majestät Königin-Mutter **Emma der Niederlande.**
Seine kön. Hoheit Großherzog **Friedrich Franz IV.** von **Mecklenburg-Schwerin.**
Seine kön. Hoheit Prinz **Philipp** v. **Sachsen-Coburg-Gotha.**
Seine Hoheit Fürst **Ferdinand I.** von **Bulgarien.**
Seine Hoheit Herzog **Friedrich** von **Anhalt.**
Seine Durchlaucht **Johann** Fürst **Liechtenstein**, Wien.
Seine Durchlaucht **Josef Adolf** Fürst **Schwarzenberg**, Wien.
Seine Durchlaucht Prinz **Clodwig zu Hohenlohe-Waldenburg**, Wien.
Seine Durchlaucht Fürst **Christian Kraft** zu **Hohenlohe-Oehringen**, Slawentzitz.
Seine Durchlaucht Fürst **Emanuel von Collalto et San Salvatore**, Wien.

Die k. k. Akademie der bildenden Künste, Wien.
Die kön. Akademie der Künste, Berlin.
Herr Gustav Amainck, New-York.
„ G. Arnhold, Kommerzienrat, Dresden.
„ M. Arnhold, kgl. württbg. Kons., Dresden
„ Béla Bäcker, Budapest.
„ Max Bisch, Wien.
„ Leo Biermann, Maler, Bremen.
„ W. v. Boschan, kais. Rat, Wien.
Das British Museum, London.
Herr Richard Bühler-Steiner, Winterthur.
Frau Lili Elbogen, Kommerzialratsgattin, Prag.
Herr Dr. Albert Figdor, Wien.
Frau Cäcilie Mizzi Fould, Wien.
Herr Alfr. Flechtheim, Kaufmann, Düsseldorf.
„ Emil Gärtner, Hamburg.
Die Städtische Gemäldegalerie, Mainz.
Frl. Gertrud Gendt, Narva.
Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens.
Herr Peter Halm, Professor, München.
„ Oskar von Heintschel-Heinegg, Wien.
Frau Sanitätsrat Herxheimer, Frankfurt a. M.
Herr L. H. Hetjens, Aachen.
„ Dr. August Heymann, Wien.
Die k. u. k. Hof-Bibliothek, Wien.
Herr Richard Freiherr von Hoffmann, Obermais-Meran.
„ Dr. Julius Hofmann, Wien.
„ Dr. F. Imhoof-Blumer, Winterthur.
„ Hermann Jacoby, Berlin.
„ Louis Jacoby, Professor, Berlin.
„ Emil Kessel, Mistek.
„ Dr. Anton Kasseroler, Bozen.
„ Franz Krojanker, Direktor, Berlin.
Die Kunsthalle, Hamburg.
Herr Karl Graf Lanckoroński-Brzezie, Exzellenz, Wien.
„ Adalbert Ritter von Lanna, Prag.
„ Dr. Julius Licht, Dresden
„ Leopold v. Lieben, Wien.
„ Franz Liebermann, Hamburg.
„ Dr. Liebmann, Justizrat, Frankfurt a. M.
„ Graf und Edler Herr zur Lippe-Biesterfeld-Weissenfeld auf Doberkitz, Regierungsrat a. D., Bautzen.
„ Dr. Ad. List, Magdeburg.
„ Max Loebinger, Rechtsanwalt und Direktor, Berlin.
„ Eduard Mandl, Wien.
„ Dr. Isidor Margulies, Wien.
„ Hugo Marx, Gaden.
Herr Paul Meyer, Lüneburg.
„ Julius Model, Berlin.
„ Dr. A. Neisser, Geheimr., Prof., Breslau.
Die Neue Papier-Manufaktur Straßburg i. Els.
Herr Henry Oppenheimer, London.
„ Dr. Karl Reissig jun., Advokat, Brünn.
„ Dr. Rosenthal, Rechtsanwalt, Frankfurt a. M.
„ Baron Albert von Rothschild, Wien.
„ Otto Schlein, Fabrikant, Königinhof a. E.
„ Victor H. Schmidt, Fabrikant, Wien.
„ Dr. W. Schöller, Ober-Landesgerichtsrat, Frankfurt a. M.
„ Philipp Ritter von Schöller, Wien.
Frau Geh.-Rat Schwabach, Berlin.
Herr Ch. Sedelmeyer, Paris.
„ Dr. S. Ritter von Sonnenthal, Wien.
„ Dr. Stinnes, Regierungs-Assessor, Oppeln.
„ Graf Franz Thun-Hohenstein, Exzellenz, Prag.
„ Dr. Josef Tragy, Prag.
Frau Poldy Wittgenstein, Wien.
Herr A. Woworsky, Berlin.
„ V. Zuckerkandl, Direktor, Gleiwitz.
„ Dr. Franz Zweybrück, Schriftsteller, Wien.

Gewählte Kuratoren:

Herr Erbgraf Ferdinand zu Trauttmansdorff, Präsident des Kuratoriums.
„ Dominik Artaria.
„ Dr. Otto Benndorf, k. k. Sektionschef, Professor.
„ Dr. Wilhelm Bode, Geheimrat, Generaldirektor, Berlin.
„ Johann Baron Chlumecky, Exzellenz.
„ Franz Graf Colloredo-Mannsfeld.
„ Dr. Friedrich Dörnhöffer.
„ A. Eisenmenger, Professor.
„ Josef Engelhart, Maler.
„ Dr. Richard Faber.
„ Dr. Friedrich Fechtner.
„ Dr. Albert Figdor.
„ Otto Friedrich, Maler.
„ Karl Fröschl, Maler.
„ Ernst Gangibauer, Hofrat, Direktor.
„ Dr. Karl Glossy, Direktor i. P., Reg.-Rat.
„ Dr. R. Graul, Direktor, Leipzig.
„ Christian Griepenkerl, Professor.
Se. Erl. Fr. Joh. Graf Harrach, k. k. Geheimrat.
Herr Baron Friedrich Hess-Diller, Baden.
Herr Ludwig Hevesi, Schriftsteller.
„ Dr. August Heymann.
„ Adolf Hirschl, Historienmaler, Rom.
Se. Durchl. Prinz Clodwig zu Hohenlohe-Waldenburg.
Herr Dr. Julius Hofmann.
„ Dr. Josef Hupka, Universitätsdozent.
„ Henri Hymans, Konservator, Brüssel.
„ A. Ritter von Kalmar, k. u. k. Vizeadmiral i. P., Exzellenz.
„ Prof. Dr. J. v. Karabacek, Hofrat, Direktor.
„ Gustav Klimt, Maler.
„ Franz Kornheisl, fürsterzb. Kons.-Rat, Domherr.
„ Heinrich Lefler, Maler, Professor
„ Dr. Max Lehrs, Geheimrat, Direktor, Berlin.
„ Dr. Ed. Leisching, Regierungsrat.
„ Ed. R. v. Lichtenfels, Professor i. P.
„ Dr. Karl Masner, Prof., Direktor, Breslau.
„ Franz Matsch, Maler, Professor.
„ Dr. J. Meder, Kustos, Galerieinspektor.
„ H. O. Miethke.
„ Stephan Mautner, Fabriksgesellschafter.
Herr Koloman Moser, Professor.
„ George Niemann, Professor.
„ Emil Orlik, Maler, Professor, Berlin.
„ Alfons Markgraf Pallavicini.
„ Franz Ritter, Regierungsrat.
„ W. Roese, Professor, Berlin.
„ Dr. Max Rooses, Konservator, Antwerpen.
„ Artur von Scala, Hofrat, Direktor.
„ Aug. Schäffer, Hofrat, Direktor.
„ Ferdinand Schmutzer, Maler.
„ Dr. R. v. Schneider, Professor, Direktor.
„ Philipp Ritter von Schöller, Wien.
„ Johannes Sonnenleiter, Professor i. P.
„ Dr. Franz Ritter von Sprung
„ Friedrich Stadler von Wolffersgrün, Sektionschef i. P.
„ William Unger, Professor.
„ Wilh. Freih. v. Weckbecker, Hofrat.
„ Rudolf Weyr, Professor.
„ Dr. Franz Wickhoff, Hofrat, Professor.
„ Baron Josef Wieser, Architekt.
„ Graf Hans Wilczek, Exzellenz.

Kuratoren-Wahlkommission:

Herr Dr. Ed. Leisching, Regierungsrat. Herr Leopold von Lieben. Herr Wilh. Freiherr v. Weckbecker, Hofrat.

Verwaltungsrat:

Herr Reg.-Rat Dr. Ed. Leisching, Obmann.
„ Dr. Friedrich Dörnhöffer.
„ Josef Engelhart.
„ Otto Friedrich.
Herr Ludwig Hevesi.
„ Dr. August Heymann.
Se. Durchl. Prinz Clodwig zu Hohenlohe-Waldenburg.
Herr Dr. Julius Hofmann.
„ Franz Ritter, Regierungsrat.
„ Ferdinand Schmutzer.
„ William Unger, Professor.

Sekretäre: Herr Dr. Gustav Glück und Herr Dr. Arpad Weixlgärtner.

Prov. Geschäftsführer: Herr Theodor Sturteel.